

## Wer ist Matthäus?

Eine neue Deutung von Caravaggios *Berufung des heiligen Matthäus*  
aus der Contarelli-Kapelle<sup>1</sup>

Jürgen Müller

### 1.

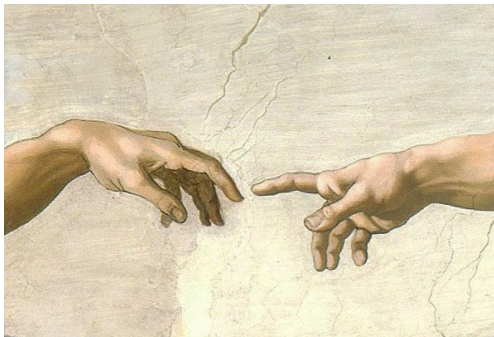
Man ist erstaunt, mit welcher Beiläufigkeit im Neuen Testament die Jünger durch Christus erwählt werden. Das Matthäusevangelium liefert keinerlei Hinweise, wie wir uns die Berufung des gleichnamigen Apostels vorzustellen haben, noch wer überhaupt dabei war. So heißt es lakonisch: „Als Jesus weiterging, sah er einen Mann namens Matthäus am Zoll sitzen und sagte zu ihm: Folge mir nach! Da stand Matthäus auf und folgte ihm.“<sup>2</sup> Das Berufungsgeschehen löst keine Fragen oder Bedenken aus – im Gegenteil, der Jünger steht auf und folgt augenblicklich. Der Kirchenvater Chrysostomus betont in seinem Kommentar zum Matthäusevangelium den Gehorsam des Zöllners und seine Fähigkeit, sich von den „Weltgeschäften“ loszureißen.<sup>3</sup> Als Zöllner übt er in den Augen der jüdischen Bevölkerung einen unehrenhaften Beruf aus, kollaboriert er doch mit der römischen Besatzungsmacht und treibt Abgaben ein. Im Evangelium geht der Berufungsepisode Matthäi die Heilung eines Gelähmten voraus, über die Jesus mit den Schriftgelehrten in Streit gerät. Diese erzählerische Dramaturgie macht



1 Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



2 Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Ausgestreckte Hand Christi, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



3 Michelangelo, *Die Erschaffung Adams*, Detail: Gottvater „erweckt“ Adam, ca. 1511, Fresko, Vatikanstadt, Cappella Sistina

deutlich, dass die Nachfolge Christi für den Berufenen einer Selbstverständlichkeit gleichkommt, während sie bei den Pharisäern Abwehr und Missgunst erregt.

Michelangelo Merisi da Caravaggios Auseinandersetzung mit dem Sujet entspricht dieser spezifischen Mischung aus Lakonie und Selbstverständlichkeit. Sein Gemälde *Die Berufung des Matthäus* (Abb. 1) gehört zu seinen bekanntesten Werken und entstand zwischen Juli 1599 und Juli 1600. Es misst 322 auf 340 cm und ist eines von drei Gemälden der Contarelli-Kapelle in San Luigi dei Francesi zu Rom. Der Künstler transferiert die biblische Überlieferung in den Alltag seiner eigenen Zeit, obgleich nicht deutlich wird, wo genau wir uns mit den dargestellten Zöllnern eigentlich befinden. Das in die Wand eingelassene Fenster erscheint blind und lässt offen, ob wir uns in- oder außerhalb eines geschlossenen Raumes aufhalten.<sup>4</sup> Dabei ist das extreme Schlaglicht, das durch eine unsichtbare Öffnung jenseits der rechten Bildgrenze dringt, von so großer Intensität, als wolle es die Welt auf den Kopf stellen. Es wird zur Metapher von Umkehr und Neubeginn. Es erhellt einen Teil der Wand sowie das verschlossene, blinde Fenster, das durch einen abstehenden Laden ergänzt wird.

Christus und Petrus weisen mit ihrer ausgestreckten rechten Hand nach links. Im Unterschied zu den Zöllnern tragen sie antikisierende

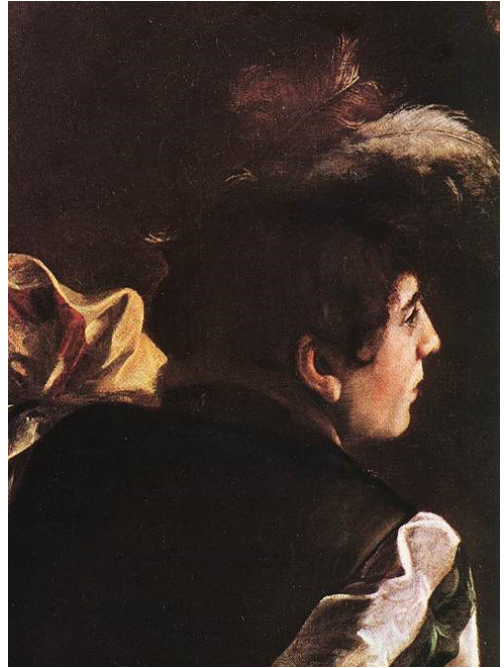
Gewänder und sind barfußig. Ihre Körper werden in großen Teilen von der Dunkelheit verschluckt. Sie treten von rechts hinzu und wenden sich nach links, sodass sie gegen die Leserichtung platziert sind.<sup>5</sup> Auf der gegenüberliegenden Bildseite sitzen fünf Männer an einem Tisch. Alle dort versammelten Personen zeichnen sich durch auffällig farbige und geckenhafte Gewänder aus, von denen einer sogar einen mit Pelz verbrämten Kragen trägt. Zwei von ihnen zählen Geld. Ein Alter beugt sich vor und schaut auf die Münzen auf dem Tisch. Er hat seinen Zwicker aufgesetzt, um genauer erkennen zu können, wie ein Jüngerer die dort liegenden Münzen zählt. Die beiden jungen Männer rechts tragen Federn an ihren Kopfbedeckungen, was auf einen leichtfertigen Lebenswandel hinweist.<sup>6</sup> Einige Figuren sehen wir im Profil und andere in Dreiviertelansicht; zugleich findet ein Wechsel von Sitz- und Haltungsmotiven statt. Ähnliches gilt für die Kopfbedeckungen: Zwei Personen sind barhäuptig, die anderen tragen Barette.

Auch wenn Jesus und Petrus von rechts hinzutreten und in Richtung der Männer am Tisch weisen, geht damit kein eindeutig erkennbarer Adressat einher. Ist der Mann am Kopfende des Tisches gemeint? Er fühlt sich jedoch nicht angesprochen, hat sein Haupt nach unten geneigt und zählt eifrig

die vor ihm befindlichen Münzen weiter, ohne die Eintretenden eines Blickes zu würdigen. Christi Weisegestus ist nicht fordernd, sondern beiläufig, ganz so, wie es die Bibel beschreibt. Doch noch scheint ihm niemand Folge zu leisten. Wen also adressiert die ausgestreckte Hand, deren Zeigefinger nicht durchgestreckt undweisend ist, sondern lediglich eine ungefähre Richtung markiert? Irritierend ist der Umstand, dass Caravaggio für die ausgestreckte Hand Christi (Abb. 2) auf die empfangende Hand von Adam (Abb. 3) aus der Sixtinischen Kapelle zurückgreift.<sup>7</sup> In diesem Zusammenhang wurde das Argument von Christus als neuem Adam geltend gemacht, was sich aber im Rahmen der Berufungsikonografie als nicht zielführend herausstellt.<sup>8</sup> Vielmehr ist es die paradoxe Verkehrung von Weisen, Geben und Empfangen, die geradezu verwirrend erscheint.<sup>9</sup> Dem entspricht der merkwürdige Sachverhalt, dass Petrus in den Raum hineinschreitet, während ihn Christus schon wieder verlässt, wie uns die Stellung der Füße beider Männer vor Augen führen kann.

Darüber hinaus ist es mehr als ungewöhnlich, dass Petrus bei einer Matthäus-Berufung eine derart herausgehobene Stellung zugewiesen bekommt. Sebastian Schütze hat deshalb vermutet, die Hinzunahme der Petrusgestalt solle indirekt auf das Papstamt verweisen. Röntgenaufnahmen haben zudem gezeigt, dass Christus ursprünglich als Einzelfigur konzipiert war.<sup>10</sup> Er hätte seinen Arm höher emporgehoben, um mit seiner rechten Hand auf den auf dem Hocker sitzenden Zöllner zu weisen.<sup>11</sup> Warum hat Caravaggio die ursprüngliche Anlage des Bildes verändert und die Figur Petri hinzugenommen?

Und schauen die Zöllner auf Christus oder Petrus? Auf deren Hände oder Gesichter? Oder lediglich in jene Richtung, aus der sie soeben noch eine Stimme vernommen haben? Der Maler inszeniert ein Paradox aus extremer Helligkeit und Dunkelheit. Das starke Schlaglicht, das sich auf der rechten Seite markant an der Wand abzeichnet und als Richtungsimpuls nach links führt, bricht in der Mitte unvermittelt ab und verrät nicht, wer dessen Adressat sein könnte. Um es für den Betrachtenden noch verwirrender zu machen, hat der Künstler in sei-



4 Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Gesicht des rittlings Sitzenden, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



5 Caravaggio, *Die Falschspieler*, Detail: Gesicht des bewaffneten Falschspielers, ca. 1595, Öl auf Leinwand, 94,2 × 130,9 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum, Inv. AP 1987.06





6 Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Aufblickender Knabe, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 x 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



7 Caravaggio, *Die Wahrsagerin*, Detail: Gesicht des jungen ‚Stutzers‘, 1596/97, Öl auf Leinwand, 99 x 131 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. 55

nem Bild einen Blickwechsel angelegt. Während die Gruppe am linken Rand eng beieinandersitzt und aufeinander bezogen ist, haben der bärtige und die jungen Zöllner eine Mittlerfunktion zur Zweiergruppe rechts. Sind unsere Blicke jedoch bei Christus und Petrus angekommen, werden sie durch deren Zeigegesten sofort wieder auf die gegenüberliegende Seite zurückverwiesen. So pendelt unser Auge unaufhörlich zwischen beiden Bildhälften und findet keinen rechten Ruhepunkt.

Der Maler hat die Zöllner in verschiedenen Altersstufen dargestellt. Sie erscheinen knaben- oder jugenhaft, in reifem oder fortgeschrittenem Mannesalter. Es ist, als hätte er die Lebensalter selbst zum Thema machen und die unterschiedlichen Erscheinungsformen der jeweiligen Entwicklung vorzeigen wollen. Dabei orientiert sich Caravaggio bei der Gestaltung der beiden Jungen an seinen vorausgegangenen Gemälden. Das Gesicht des auf dem Hocker sitzenden Heißsporns (Abb. 4) übernimmt er aus den *Falschspielern* (Abb. 5) und für den gegenüber sitzenden Knaben (Abb. 6) verwendet er das Motiv des ‚Stutzers‘ aus der *Buona ventura* (Abb. 7).<sup>12</sup> Der Künstler hat also nicht nur deren Gesichter, sondern auch deren Identität als Weltmenschen übernommen. Selbst die Kleidung wird nahezu identisch verwendet, wenn auch Größe und Richtung der Federn variieren.<sup>13</sup>

Den Jungen im Gemälde stehen der reife, bärtige Mann im Zentrum und der Alte gegenüber. „Die Lebensalter aber sind Jugend, Mannesalter und Greisenalter“, heißt es in der *Rhetorik* des Aristoteles.<sup>14</sup> Weiterhin bemerkt der Philosoph, dass mit den Lebensaltern Möglichkeiten und Grenzen der Erkenntnis, aber auch spezifische Charakterdispositionen und Laster einhergehen.<sup>15</sup> Die Jugend werde durch Leidenschaft, Konfliktbereitschaft und Neugierde definiert, wie uns das Motiv des auf dem Hocker sitzenden Zöllners offenbart.<sup>16</sup> Das Alter hingegen charakterisiere der Geiz und die Geldgier, welche der vornüber gebeugte Mann versinnbildlicht, der sich seiner Kurzsichtigkeit wegen ein Augenglas auf die Nase gesetzt hat, um die Silberstücke in Augenschein nehmen zu kön-



nen.<sup>17</sup> Nur das mittlere, reife Alter sei zur Erkenntnis imstande, schreibt Aristoteles, besitze es doch die Fähigkeit zur Angemessenheit. Und in der Tat zeichnet sich der Bärtige dadurch aus, dass er im Unterschied zu seinem Nachbarn links aufschaut und reagiert. Er blickt nach rechts, zeigt nach links und wird auf diese Weise zum Sinnbild von Vermittlung und Ausgleich.

Aber hilft uns diese aristotelische Charakterisierung weiter? Es bleibt dennoch vollkommen ungewiss, ob der Bärtige auf sich oder den vornübergebeugten jungen Mann zeigt. Anders als Aristoteles schreibt, ist die Geldgier im Gemälde keineswegs nur eine Eigenschaft des Alters, sondern kennzeichnet auch jenen jungen Mann im Profil. Caravaggio hat die zählenden Hände vor ihm auf eine solche Weise parallelisiert, dass wir glauben, es handele sich um die Gliedmaßen (Abb. 8) einer einzelnen Person. Dabei gehören sie dem Bärtigen und dem jungen Mann am Ende des Tisches zugleich, was man jedoch erst auf den zweiten Blick entdeckt. Der junge Zöllner nutzt die Möglichkeit zur Unterschlagung, als der Bärtige der Worte der Ankommenden wegen aufblickt.<sup>18</sup> Was auch immer im Bild dargestellt wird: Der Schein betrügt! Im Gemälde wird ein absichtsvolles Verwirrspiel veranstaltet, bei dem wir zunächst nicht erkennen sollen, wem welche Hand gehört. Bis wir entdecken, dass die linke Hand des Jungen unter seiner Achsel einen Geldbeutel versteckt hält.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Tisches rechts erkennt man Tintenfass, Schreibfeder, verschnürte Börse und Buch, in dem vermutlich die Höhe der Abgaben vermerkt wird. Aber wer hat die Schreibutensilien genutzt? Aufgrund der Position der Gegenstände kann nur der junge Mann ganz rechts, der auf einem Hocker sitzt, dem Schreibzeug als Nutzer zugeordnet werden.<sup>19</sup> Entweder hat dieser Junge die Gegenstände um neunzig Grad zur Seite geschoben oder er hat soeben noch am Tischkopf gegessen und auf sein Gegenüber am anderen Ende des Tisches geschaut. Er hätte notiert, was jener zusammenzählt. Caravaggio hat den Blick auf die Schreibutensilien deutlich hervorgehoben, indem er die Sicht auf dieselben regelrecht inszeniert und auf der Blickachse des Betrachters anordnet. Keine Figur behindert die Entdeckung dieser Utensilien.

Man ist versucht, diesen Teil des Gemäldes als Genrebild im Sinne der Lasterikonografie zu lesen: Es geht ums Geld, und befänden sich auch noch Spielkarten und Trinkgefäße auf dem Tisch, hätten wir es mit einer Wirtshausszene zu tun. Roberto Longhi hat auf die Kühnheit verwiesen, der es bedurfte, das Berufungsthema „auf solche Weise in einem so großen Bild zu behandeln, das für die Öffentlichkeit in einer Kirche aufgestellt werden sollte.“<sup>20</sup> Bereits Joachim von Sandrart hat in diesem Zusammenhang in seiner *Teutschen Academie* auf den Einfluss der Schöpfungen Hans Holbein des Jüngeren auf Caravaggio hingewiesen, wenn er in dessen Vita davon spricht, dass man dies an dessen *Berufung des Matthäus* erkennen könne.<sup>21</sup> In Holbeins grafischer Serie der *Imagines mortis* (Abb. 9) werden denn auch Kartenspieler gezeigt, die in Streit geraten.<sup>22</sup> Das dargestellte Spiel hat in dem Mo-



8 Caravaggio, Die Berufung des heiligen Matthäus, Detail: Zöllner Hände, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



9 Hans Holbein d. J., *Die Spieler* (aus den *Imagines mortis*), 1524–26, Holzschnitt, London, British Museum, Inv. 1896,0501.1645

ment seinen Höhepunkt erreicht, als der Spieler in der Mitte hat das Gleichgewicht verloren hat und nach hinten stürzt, weil Tod und Teufel gleichermaßen um seine Seele streiten. Der junge Spieler auf der linken Seite hingegen hat gewonnen und rafft das auf dem Tisch liegende Geld zu sich heran, dem seine ganze Aufmerksamkeit zu gelten scheint.<sup>23</sup>

In zahlreichen Interpretationen wird dieses Holbein-Zitat Caravaggios angeführt, aber es ist alles andere als selbstverständlich. So hat Lothar Sickel daran erinnert, dass sich Holbeins *Simulachri della morte* im Jahre 1593 im Index der verbotenen Bücher aufgelistet finden und deren Besitz und Studium verboten waren.<sup>24</sup> Schaut man in das genannte Büchlein, ist dies nicht weiter verwunderlich, denn Holbeins Totentanz geht weit über eine Ständekritik hinaus und weist ihn als einen scharfen Kritiker der katholischen Kirche aus.<sup>25</sup> Zahlreiche seiner Darstellungen attackieren in extremer Form den hohen Klerus und das monastische Leben. Dass Caravaggio für die Kapelle einer römischen Kirche eine solche Quelle konsultiert, wäre mehr als erstaunlich.

Sickel benennt das entscheidende hermeneutische Problem der Interpretation, wenn er im Zusammenhang von Zensur und Verbot mit Bezug auf den Maler schreibt, dass Caravaggios Bilderfindungen die Interpreten auf die Frage zurückwerfen würden, ob sie dem Künstler ein „Eigeninteresse an

der Dissimulation von Bildinhalten“ zubilligen mögen.<sup>26</sup> Der Caravaggio-Forscher deutet einen solchen kritischen Bildinhalt für die Contarelli-Kapelle an, wenn er minutiös den Prozess der Auftragsvergabe und den permanenten Wechsel aller Beteiligten beschreibt. Dabei wird deutlich, dass der französische Kardinal Matthieu Cointerel nach seinem Ableben der Untreue im Amt bezichtigt wurde.<sup>27</sup> Sein lasterhafter Lebenswandel werde in Bezug auf das Gemälde durch das Moment des bereits erwähnten Diebstahls thematisiert, der sich am Ende des Tisches links ereignet. Dazu führt Sickel aus: „Die unmerkliche Episode da die jugendliche Person am linken Tische die Unachtsamkeit seines bärtigen Nachbarn ausnutzt und insgeheim Geld unterschlägt, erscheint in der Tat wie ein seinerseits klandestiner Kommentar zu jener Affäre.“<sup>28</sup> Gegen eine solche Ausdeutung spricht freilich der Umstand, dass der Vorname des Kardinals die Inhalte der Bilder ja per se präfiguriert. Doch warum hat Caravaggio die Unterschlagung in seinem Gemälde verborgen? Wie lässt sich der Umstand ihrer Darstellung erklären? Der Wortlaut des überlieferten Stiftungsvertrages enthält keine klärenden Hinweise, denn die Themenbeschreibungen des Auftrags erweisen sich als derart allgemein, dass dem Maler für seine Darstellungen ein geradezu unbegrenzter Ermessensspielraum zufällt.<sup>29</sup>



Nicht erst in der Deutung Sickels, sondern in Bezug auf Caravaggio allgemein war ‚Dissimulatio‘ seit jeher ein hermeneutischer Schlüsselbegriff, sich der Kunst des Lombarden zu nähern.<sup>30</sup> Zugleich ist der Begriff erstaunlich offen und unbestimmt. Was und wie soll verborgen werden? Antikatholische Quellen? Motivübernahmen von anderen Künstlern? Biografische Verfehlungen? Vor allem aber, wie stark darf der Akt des Verbergens eigentlich ausfallen und für wen sind die verborgenen Inhalte dann noch gedacht? Sickels Frage sei wiederholt: Bedarf das Konzept der Dissimulation eines zu verborgenden kritischen Inhalts, oder stellt sie ein selbstbezügliches, ästhetisches Spiel dar? Im ersten Fall verbirgt der Künstler seine kritische Absicht und positioniert sich gegen die offiziellen Richtlinien zur Reform der Kirchenkunst.<sup>31</sup>

Caravaggios Werke für die Contarelli-Kapelle sind seine ersten großformatigen Arbeiten für eine breitere Öffentlichkeit.<sup>32</sup> Der französische Kardinal Matthieu Cointerel hatte bereits 1565 Girolamo Muziano beauftragt, die Kapelle mit Themen der Matthäus-Ikonografie auszumalen, was aber nicht geschah, denn als der Kardinal 1585 starb, waren die Arbeiten noch nicht einmal begonnen. Am 23. Juli 1599 erhielt Caravaggio vermutlich durch die Vermittlung seines Mäzens Francesco Maria del Monte den Auftrag, die Seitenbilder der Kapelle zu gestalten.<sup>33</sup> Das durch den Stifter formulierte Programm sah vor, dass dessen Namenspatron Matthäus das übergeordnete Thema dreier Darstellungen sein sollte. Die Inspiration des Evangelisten (Abb. 10) durch einen Engel, seine Berufung (Abb. 1) und dessen Martyrium (Abb. 11) hatte Cointerel für seine Kapelle vorgesehen.

Als Caravaggio die Arbeit begann, waren lediglich die Deckenfresken durch den Cavaliere d'Arpino vollendet. Dies ist oft beschrieben worden und bedarf keiner weiteren Klärung, was ebenso für die seit langem publizierten Dokumente gilt.<sup>34</sup> Indes wird man betonen müssen, dass alle drei Werke durch eine systematische Fragestellung miteinander verbunden sind: Sie fragen nach



10 Caravaggio, *Der Evangelist Matthäus mit dem Engel*, 1602, Öl auf Leinwand, 292 × 186 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



11 Caravaggio, *Das Martyrium des heiligen Matthäus*, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 323 × 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



der Überschreitung des Profanen, denn die Berufung zum Jünger, zum Evangelisten und zum Märtyrer sind in je unterschiedlicher Weise Begegnungen mit dem Heiligen.<sup>35</sup>

## 2.

Seit Andreas Prater in seinem Aufsatz aus dem Jahre 1985 die Frage *Wo ist Matthäus?* stellte und im Unterschied zur bestehenden Forschung den jungen, Geld zählenden Mann im Profil als den Evangelisten identifiziert hat, wird heftig debattiert.<sup>36</sup> Seinem Vorschlag wurde entgegnet, ob nicht – wie seit den Tagen Belloris –, vielmehr der Bärtige als künftiger Jünger anerkannt werden müsse, der ebenso unbestimmt auf sich wie auf seinen Nachbarn weist.<sup>37</sup> In der Forschung sind in dieser Hinsicht unterschiedliche Positionen eingenommen worden, und die Diskussionen halten bis heute an. Man kann wählen und sich entweder für den Sünder entscheiden, der am weitesten von Christus entfernt ist, oder denjenigen für Matthäus halten, der aufblickt und auf Christi Aufforderung zur Nachfolge mit einer Geste reagiert. Dabei ist der Moment der Konversion dem Bild explizit als Gegensatz von Licht und Dunkelheit eingeschrieben. Aber wer ist bloß gemeint? Zuletzt hat Lorenzo Pericolo einen kritischen Forschungsbericht verfasst, um sich noch einmal für den Bärtigen als Matthäus auszusprechen und alle anderen Deutungen zurückzuweisen.<sup>38</sup> Ebenso ist für Sebastian Schütze die Frage, welche der Personen berufen werde, „völlig eindeutig“, da der Bärtige aufblicke und „unmissverständlich auf sich“ weise.<sup>39</sup> Sybille Ebert-Schifferer sieht wiederum keinen Grund, an der traditionellen Identifikation zu rütteln, schließlich hätte es „für Zeitgenossen keinen Zweifel an der Bedeutung der Geste“ gegeben.<sup>40</sup> Zuletzt hat sich Giovanni Careri dem Bild mit bemerkenswerten Ideen gewidmet, wenn er auf Sergei Eisensteins Montage-Theorien verweist, um am Ende mit Prater den Geld zählenden Jungen am Kopfende des Tisches als Matthäus zu identifizieren, dem der Akt der Konversion allerdings noch bevorsteht.<sup>41</sup>

Mit der Identifikation von Matthäus geht notwendigerweise auch jene der anderen Figuren einher. Wer hat Steuern zu entrichten und wer darf sie erheben und einnehmen? Bei welchen der am Tisch sitzenden Personen handelt es sich um Zöllner? Soll man nun den Geld zählenden jungen Mann und vielleicht noch den Alten daneben für solche halten? Oder muss man den Bärtigen als solchen erachten und die beiden Jungen als dessen Helfer und Diener, wie es Herwarth Röttgen vorgeschlagen hat?<sup>42</sup> In seiner Erwiderung auf Prater schreibt er, dass es sich bei der Geste des Bärtigen weniger um eine solche des Zählens als des Forderns handele, was durchaus möglich erscheint, aber keinesfalls gewiss ist.

Pericolo erinnert daran, dass eine solch bunte Kleidung für Zöllner jener Zeit undenkbar gewesen wäre.<sup>43</sup> In Bezug auf alle am Tisch dargestellten Personen erschwert Caravaggio eine Entscheidung über deren Identität insofern, als er deren Kleidung in ähnlicher Weise gestaltet hat und sie folglich eine recht homogene Gruppe bilden. Alles ist ähnlich, aber auch unterschiedlich. Der Maler narrt uns, indem er zwei einander eigentlich ausschließende Deutungen gegenüberstellt. So könnte man mit Aristoteles den reifen Mann als jenen begreifen, der als Einziger Christus anblickt und zur Erkenntnis fähig ist. Im Unterschied dazu legt die Lektüre des Evangeliums die Identifikation des stehlenden und raffenden Zöllners als Matthäus nahe, heißt es doch in der Berufungsepisode: „Geht und lernt, was es heißt: Barmherzigkeit will ich, nicht Opfer! Denn ich bin nicht gekommen, um Gerechte zu rufen, sondern Sünder.“<sup>44</sup> Im Gemälde konkurrieren das Erwartbare im Sinne antiker Rhetorik und das Unerwartbare im Sinne des Evangeliums, womit wir uns in einer scheinbar unlösbaren Aporie befinden. Caravaggios Kunstwerk stellt eine Falle und vielleicht sogar eine Provokation dar.

Seit der Debatte zwischen Prater und Röttgen haben sich zahlreiche Interpreten dem Werk zugewendet. Bisher hat dies jedoch keine zufriedenstellende Lösung, sondern nur immer neue Interpretationsversuche befeuert.<sup>45</sup> Über das Identifikationsproblem hinaus stellt sich die Frage, wie missverständlich Kunstwerke ausfallen dürfen. So kann es kaum wundern, dass in Peter J. Burgards Aufsatz zur Matthäus-Berufung aus dem Jahre 1998 konzidiert wird, es sei Caravaggios ästhetische Strategie, Unschärfe und Unsicherheit zu evozieren, denn der Forscher erachtet die mit dem Bild einhergehende Ambiguität als konstitutiv für die Kunst des Lombarden. Der Maler widerspreche „the desire for clarity of content and identity“, um eine „fundamental ambiguity“ und einen prinzipiellen „state of non-self-identity“ zu etablieren.<sup>46</sup> Ambiguität, Sinnoffenheit und Unentscheidbarkeit seien das Ziel dessen künstlerischer Anstrengung. So lautet Burgards Fazit: „However, Caravaggio not only makes it impossible to decide who is who or what is where, he also prepares this final undecidability by articulating numerous other moments of ambiguity.“<sup>47</sup>

Diesem sehr weitreichenden Vorschlag sind mehrere Forscherinnen und Forscher gefolgt, da sich in Bezug auf zahlreiche Fragen keine befriedigenden Antworten finden lassen und das Konzept der Mehrdeutigkeit dafür eine Lösung zu sein scheint. Valeska von Rosen übernimmt in ihrer Caravaggio-Studie Burgards These und erachtet Ambiguität und Unentscheidbarkeit sogar als zentrales ästhetisches Anliegen für das Gesamtwerk des Künstlers, wenn sie schreibt: „Es dürfte deutlich geworden sein, dass es in der Frage der Identität des Protagonisten starke Argumente für beide Kandidaten gibt und dass durch das Fehlen eindeutiger visueller Signale eine Entscheidung, wer tatsächlich als Levi-Matthäus zu identifizieren ist, nicht mit Sicherheit zu treffen ist.“<sup>48</sup> Der Aufsatz von Burgard und von Rosens Monografie sind jedoch insofern problematisch, als sie die gesamte Literatur gegeneinander ausspielen, ohne selbst der Forschung eine einzige neue Text- oder Bildquelle hinzugefügt zu haben. Es handelt sich um luzide Kommentare, die sich als Deutungen missverstehen. Vollkommen ungeklärt bleibt indes, mit welchem Ziel Caravaggio sich der Ambiguität bediente.

Damit stellt sich die Frage, ob man nicht in klassisch hermeneutischer Tradition dem Erwartungshorizont des damaligen Publikums Rechnung zu tragen habe? Man erkennt bisher keinerlei Bemühen, nach Quellen außerhalb der Sekundärliteratur zu fragen, um die mit dem Bild gegebene Ambiguität zu vereindeutigen. So fällt auf, dass sich die meisten Interpretationen in der Regel lediglich auf Bildvergleiche und den Auftrag des verstorbenen Cointerel beziehen. Welche hermeneutischen Schlüssel in- und außerhalb des Bildes standen dem Betrachtenden darüber hinaus überhaupt zur Verfügung? Muss nicht, wer Ambiguität als hermeneutischen Leitbegriff behauptet, auch angeben, welche Quellen ihm dabei zur Verfügung gestanden haben? Was hätte man über die Matthäus-Berufung wissen können, ohne dabei zwingend patristische oder andere gelehrte Quellen hinzuzuziehen? Welchen Erwartungshorizont eines zeitgenössischen Betrachters dürfen wir voraussetzen?

Die im späten 16. Jahrhundert zugänglichen Martyrologien fallen in Bezug auf die Vita des Apostels nur knapp aus und helfen nicht weiter.<sup>49</sup> Als wichtigste Quelle haben wir die in der Forschung weitgehend vernachlässigte *Legenda aurea* zu erachten, deren Popularität außer Frage steht und die für die Matthäus-Ikonografie einen nicht geringen Einfluss ausgeübt hat.<sup>50</sup> Der mittelalterliche Text des Jacobus de Voragine stellt eine Fundgrube für Maler dar, hat zahlreiche Übersetzungen in die Volkssprachen erfahren und ist von großer Eingängigkeit.<sup>51</sup> Zudem integriert er Überlieferungen patristischer Texte zu einer populären Gesamterzählung. Die Lektüre der Lebensbeschreibung Matthäi jedenfalls macht deutlich, dass man in ihm zugleich den Jünger, Evangelisten, Apostel und Märtyrer sah.<sup>52</sup> Dabei hebt das Exordium nicht mit seiner Berufung zum Jünger an, sondern, wie in der *Legenda* üb-



12 Hans Hersbach, *Die Berufung des Matthäus* (Illustration zu Jacob Feucht, *Postilla Catholica Evangeliorum de Sanctis totius Anni*), 1580, Holzschnitt, 106 × 139 mm, London, British Museum, Inv. 1860,0114.387

lich, einer ausführlichen etymologischen Herleitung seiner beiden Namen, wenn er als Matthäus und Levi bezeichnet wird.<sup>53</sup> Matthäus wird als „Gabe der Eile“, „Geber des Rats“, „Großer wider Gott“ und „Hand Gottes“ gedeutet, wobei uns das Phänomen der ‚Eile‘ als Hinweis auf seine schnelle Bekehrung im Folgenden interessieren soll.<sup>54</sup> Es scheint, als wäre den Lesern seit jeher die umstandslose Berufung Matthäi aufgefallen.

Ohne dass dies immer deutlich wäre, ist der Einfluss der *Legenda aurea* auf das Thema der Berufung in zahlreichen Bildern gegenwärtig und sei an einem Beispiel vor Augen geführt: In der grafischen Tradition wird für die Matthäus-Berufung häufig das Szenario eines Hafens bemüht und das tätige Leben anschaulich in Szene gesetzt. In dem von Hans Hersbach erstellten Holzschnitt (Abb. 12) aus dem Jahre 1580 aus der gegenreformatorischen Schrift *Postilla Catholica Evangeliorum de Sanctis totius Anni* ist eine Waage ostentativ in dem Eingangsbereich der Zollstation platziert.<sup>55</sup> Man sieht, wie Waren aus den Schiffen gelöscht und zur Begutachtung vor die Zollstation verbracht werden. Dieses Setting leuchtet unmittelbar ein, wenn man jenen Passus aus der *Legenda* zur Kenntnis nimmt, der den Zoll als Ort im Hafen beschreibt, „da man die Waren der Schiffe empfängt und die Löhne der Seeleute.“<sup>56</sup> Christus tritt nach links ab, blickt sich um und hat seine Rechte für einen Moment erhoben. Unbemerkt von den geschäftigen Zöllnern um ihn herum und wie von Fern gesteuert, folgt Matthäus dem Messias mit großen Schritten, die uns auf die ‚Gabe der Eile‘ verweisen. Mit seiner Berufung zum Jünger verlässt er noch im selben Augenblick die materielle Welt. Seit jeher ist es deshalb ein Anliegen der Maler, das abrupte Aufspringen, Weglaufen und die Geschwindigkeit des Jüngers zum Ausdruck zu bringen.

In der Regel wird der Jünger in der Berufungsikonografie deutlich hervorgehoben, wie es uns eine Vorzeichnung (Abb. 13) von Cavalier d'Arpino für die Kapelle vor Augen führt, der zunächst



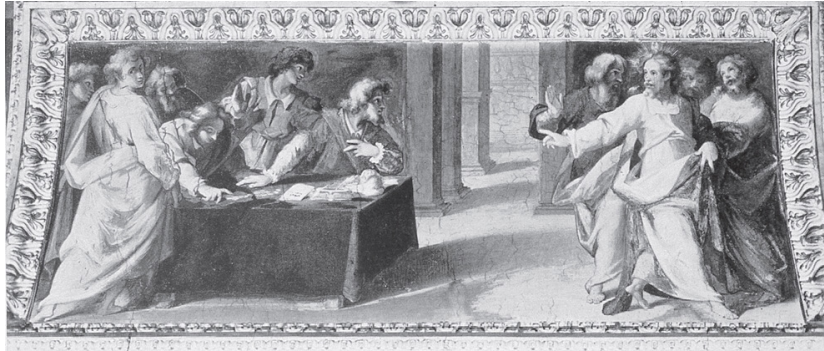


13 Giuseppe Cesari, gen. Cavaliere d'Arpino, *Die Berufung des Matthäus*, um 1599 (?), Kreide, Rötel, auf bräunlichem Papier, 22,3 × 26,4 cm, Wien, Albertina, Inv. 612

den Auftrag der Ausmalung innehatte und in dessen Atelier Caravaggio nach seiner Ankunft in Rom kurzzeitig arbeitete. So ist die Zeichnung mit einigem Recht als Vorstudie für die Gestaltung der Kapelle erachtet worden und könnte Caravaggio bekannt gewesen sein.<sup>57</sup> D'Arpino platziert den zukünftigen Jünger leicht rechts der vertikalen Bildachse. Dieser fasst sich mit der Hand an die Brust und scheint den ihm gegenüberstehenden und weisenden Christus zu fragen, ob wirklich er gemeint sei. Ein Gestus, der ohne Zweifel an den bärtigen Zöllner in Caravaggios Bild erinnert. Die Gruppe der Jünger links wartet gespannt, was nun geschieht. Für den Betrachtenden ist jedoch bereits deutlich, dass Matthäus in einer Vorwärtsbewegung begriffen ist. Er kommt eilig hinter dem Tisch hervor und wird mit dem nächsten Schritt die Treppenstufe hinabschreiten, womit sich seine Berufung vollzogen haben wird.

Nun wird ersichtlich, warum Matthäus leicht rechts von der vertikalen Bildachse stehen muss, wird er doch mit dem nächsten Schritt die Welt des Profanen verlassen haben, um in jene des Sakralen einzutreten, welche der linken Bildhälfte vorbehalten bleibt. In der Vorzeichnung d'Arpinos wird ein Mysterium inszeniert, denn, ohne dass es die Menschen rechts bemerkten, findet etwas Außergewöhnliches statt. So gilt es, die Gesten und den Dialog der Blicke zu betonen, die das Geschehen unmissverständlich als Nachfolge kommentieren. Dabei ist wichtig zu betonen, dass wir es bei der Opposition von sakral und profan mit einem Strukturelement der Berufungsikonografie zu tun haben. Die sich in der Berufung ereignende Konversion bedarf einer äußerlich sichtbaren Hierarchie, handelt es sich doch um eine Ikonografie des Ein- und Übertretens einer Schwelle. Dieser Mann ist berufen und von Gott erwählt! Mit großen Schritten beginnt er ein heiligengemäßes Leben.

Wer mit der Charakterisierung des Matthäus in der *Legenda aurea* vertraut ist, weiß, dass dessen „Schnelligkeit des Gehorsams“ als besondere Gabe hervorgehoben wird.<sup>58</sup> D'Arpino hat den bevorste-



14 Cristoforo Roncalli, *Berufung Matthaei*, um 1600 (?), Rom, Palazzo Caetani

henden Weg des Jüngers insofern antizipiert, als er in die rechte vordere Bildecke ein sitzendes Paar platziert hat, sodass der Weg des soeben berufenen Jüngers nur links aus dem Bild hinausführen kann. Zugleich hat er die Komposition auf eine solche Weise arrangiert, dass der Gruppe der Jünger links jene der Wartenden und steuerpflichtigen Menschen rechts gegenübersteht, deren Abgaben von Gehilfen hineingetragen werden. Röttgen hat zudem 1969 ein Fresko desselben Themas von Cristoforo Roncalli (Abb. 14) im Palazzo Caetani in Rom als mögliche Anregung benannt, wobei allerdings unsicher ist, ob es vor oder nach dem Bild des Lombarden entstanden ist.<sup>59</sup> Für Caravaggio ließen sich weitere Werke zum Vergleich hinzuziehen, die aber nicht weiter besprochen werden müssen, weil sie für das Gemälde nicht als Vorbild in Frage kommen, sondern allenfalls als Kontrastfolie dienen.<sup>60</sup> Vor dem Hintergrund der *Legenda aurea* hätte der Betrachtende allerdings Grund, Prater Recht zu geben. Ausdrücklich wird in der Lebensbeschreibung die Habgier des Zöllners beschrieben und deren Überwindung als dessen besondere Leistung und Gnade erachtet.<sup>61</sup> Muss es sich bei Matthäus dann nicht um den links am Kopfende sitzenden, Geld raffenden Jüngling handeln? Wie soll man aus der Ambiguitätsfalle hinausgelangen?

### 3.

Es gibt einen entscheidenden Unterschied zwischen der Ambiguität der Moderne und jener von Caravaggio genutzten Bildrhetorik. Der Maler zielt auf eine spezifische Wirkung. Er will nicht bloß verwirren, indem er Identitäten uneindeutig ausweist, sondern verfolgt ein konkretes Ziel. Um dies zu begreifen, dürfen wir die Darstellung der Berufung und deren Kontext im Matthäusevangelium nicht vergessen. Es ist schließlich nicht erst das Gemälde Caravaggios, das mehrdeutig ist, sondern bereits der vermeintlich simple Satz Jesu, „Folge mir nach!“. Schon dessen einfache Aussage weist mehrere Bedeutungsebenen auf, meint sie doch in einem wörtlichen Sinne zunächst einmal aufzustehen und mitzugehen, in übertragener Bedeutung jedoch, mit allen daraus resultierenden Konsequenzen die Nachfolge Christi anzutreten. Wenn die Personen im Bild auf sich oder einen Nachbarn zeigen, oder ihre Gesichter den beiden hinzutretenden Männern rechts zuwenden, so repräsentieren sie die erste, wörtliche Bedeutungsebene. Sie reagieren auf den oberflächlichen Imperativ. Die spirituelle Bedeutung scheint damit aber nicht identisch zu sein.

Seit den Tagen der Debatte von Röttgen und Prater sind nur wenige neue Quellen der Diskussion zugeführt worden. Denn wer nur die unterschiedlichen Positionen der Forschung bewertet, dem



15 Hans Collaert (nach Ambrosius Francken), *Die Berufung des Matthäus*, 1585, Kupferstich, 200 x 280 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-1988-312-282

wird Ambiguität zum Fatum. So sei das postmoderne Spiel der Gleichwertigkeit aller Deutungen und Sinnoptionen bezweifelt. Deshalb sei ein Quellenfund präsentiert, der erstmals die Identifikation des Jüngers ermöglicht. In der Auseinandersetzung mit einem Kupferstich von Hans Collaert (Abb. 15) nach Ambrosius Francken entwickelt Caravaggio seinen ‚Concetto‘, bei dem es um Möglichkeiten und Grenzen der Berufungskonografie geht.<sup>62</sup> Bereits in Collaerts Kupferstich wird, wie bei Caravaggio, Petrus für das Berufungsgeschehen hinzugezogen. Christus hat den Zeigefinger seiner linken Hand emporgehoben, während Petrus mit parallelgestellten Zeigefingern nach links aus dem Bild zeigt. Man könnte den Sinn der Gesten beider Männer als Kombination von Heilsversprechen und Berufung in die Gemeinschaft der Jünger deuten. Im Bild des Flamen wird uns eine nun bereits vertraute Rhetorik der Polarisierung von rechts und links präsentiert. Die bedeutsamere Seite wird dabei durch die anwesenden Jünger und den Bewegungsimpuls über die Grenzen des Bildes hinaus hervorgehoben, der in dem nach oben gerichteten Blick Petri sowie dessen nach außen zeigenden Handgeste Abschluss und Höhepunkt findet. Nichts wie weg aus dieser schnöden Welt der Waren und des Geldes! Petri Blick führt denn aufwärts zum Himmel, während die Menschen auf der gegenüberliegenden Seite Geld zählen oder sich zu beschweren scheinen.

Collaert erzählt, wie Christus abgeht und sich noch einmal kurz umwendet, um den Jünger durch eine Handgeste zu berufen. Der Zöllner gehorcht und folgt. Abrupt und schwungvoll steht er auf und verlässt die unwürdige Welt des Profanen. Erneut sei an die Formulierung von der ‚Schnelligkeit seines Gehorsams‘ erinnert, denn um Dynamik und Schnelligkeit zum Ausdruck zu bringen, hat sich der Flamen bei seiner Gestaltung der aufstehenden Matthäusfigur für die Synthese eines Michelangelo- und Raffael-Motivs entschieden. Zum einen verwendet er jenes Motiv des aus dem

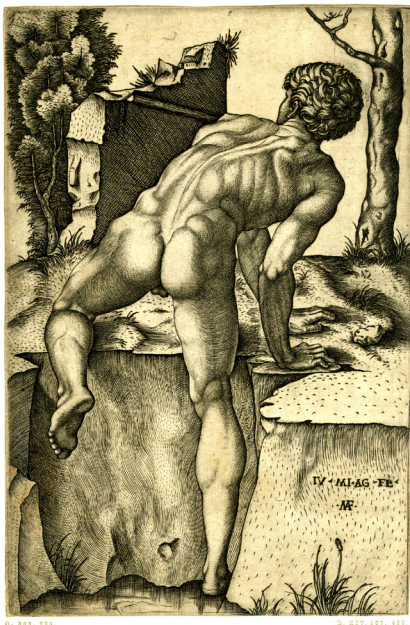




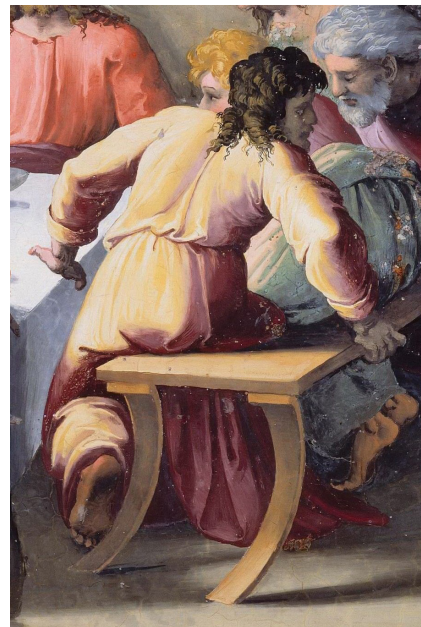
16 Aristotele da Sangallo (nach Michelangelo), *Die Cascina-Schlacht*, vor 1519 (?), Öl auf Holz, 76,4 × 130,2 cm, Norfolk, Holkham Hall, Collection of the Earl of Leicester

kritisch mit Collaerts Konzeption auseinander und problematisiert die scheinbar so einfache Trennung des Sakralen vom Profanen. Auch wenn er dem Kupferstich (Abb. 15) das Schema einer strikten Bildaufteilung (Abb. 19) in zwei gleich große Hälften entnimmt, die jeweils einen sakralen und profanen Bereich bedeuten, subvertiert er dessen Komposition in vielerlei Hinsicht. Er verkehrt alle Gewissheiten ins Gegenteil, wenn der Dialog der Blicke im Sinne von Befehl und Gehorsam durch das blendende Licht und die Dunkelheit verunklärt wird. Caravaggio entwirft eine Kombination aus Gesten und Blicken, die sich niemals treffen.

Wasser aufsteigenden Mannes aus Michelangelos *Cascina-Schlacht* (Abb. 16), den Marcantonio Raimondi (Abb. 17) gestochen hat, und zum anderen das Motiv des aufspringenden Jüngers Matthäus im *Letzten Abendmahl* (Abb. 18) aus der Raffael-Werkstatt der Vatikanischen Loggien.<sup>63</sup> Jetzt wird deutlich, welche Figur wir in Caravaggios Gemälde als Matthäus zu erachten haben, entspricht die Rückenfigur im Gemälde doch offensichtlich dem grafischen Vorbild. Im nächsten Moment wird der junge Mann seinen rechten Arm durchgedrückt haben, aufstehen und davonschreiten. Dabei setzt sich Caravaggio



17 Marcantonio Raimondi (nach Michelangelo), *Nackter Kämpfer aus der Cascina-Schlacht*, 1510–1520, Kupferstich, 220 × 137 mm, London, British Museum, Inv. 1868,0822.55



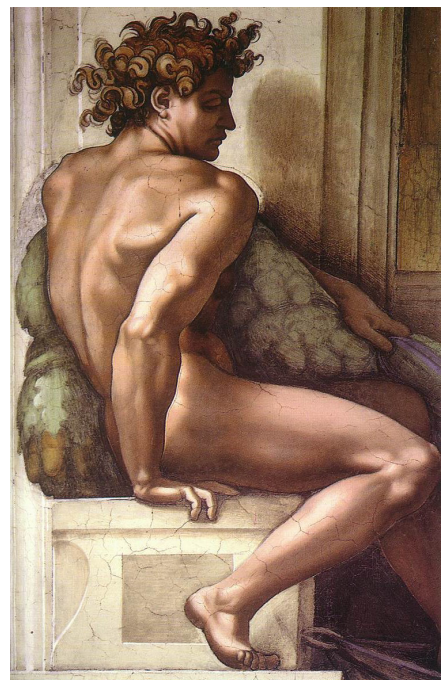
18 Raffael und Werkstatt, *Das Letzte Abendmahl*, Detail: Aufspringender Jünger, 1519, Fresko, Vatikanstadt, Palazzo Apostolico, Loggi di Raffaello



19 Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, vertikale Bildmittelachse, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

Indes nutzt Caravaggio wie schon Collaert für seinen Matthäus ein Vorbild, um dem Flamen gleichwohl ein weiteres Mal zu widersprechen.<sup>64</sup> Im Unterschied hat sich der Maler bei seiner Rückenfigur des sitzenden Jungen, der angespannt dasitzt und in Richtung Christus und Petrus blickt, für das Vorbild jenes *Ignudo* (Abb. 20) aus Michelangelos Sixtinischer Kapelle entschieden, der sich im Bildfeld der *Trunkenheit Noahs* befindet und eine identische Sitz- und Armhaltung aufweist. Zugleich macht er das Vorbild unkenntlich, indem er es ankleidet und um neunzig Grad dreht, weshalb wir Matthäus als Weltmenschen und Rückenfigur präsentiert bekommen.<sup>65</sup> Vielleicht darf man es sogar als eine besondere Form der Ironie erachten, wenn der Berufene genau auf der vertikalen Bildachse (Abb. 19) sitzt und seine Bedeutung im Bildzentrum dadurch betont wird. Während Matthäus in konventionellen Berufungsszenarien die Grenze noch zu überschreiten hat, hat er dies bei Caravaggio bereits geleistet.<sup>66</sup>

Um die Bilderzählung zu begreifen und die geleistete Identifikation zu untermauern, sei erneut auf die *Le-*



20 Michelangelo, *Ignudo* (gespiegelt), 1509, Fresko, Vatikanstadt, Cappella Sistina





21 Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Rechnungsbuch und Tintenfass, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 x 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

*genda aurea* verwiesen. Hier wird berichtet, dass Matthäi Gehorsam so groß gewesen sei, dass er urplötzlich aufgesprungen und die begonnene Rechnung unvollendet liegenlassen habe, um Christus nachzufolgen.<sup>67</sup> Zieht man diesen Passus der Lebensbeschreibung hinzu, kann es sich bei Matthäus um niemand anderen handeln als den im Aufstehen begriffenen jungen Mann, der nach rechts aus dem Bild hinausblickt. Der vermeintlich unbeteiligte Zöllner wird seine Schreibearbeit nicht mehr vollenden; sein Sinn hat sich gewandelt. Er blickt nach rechts aus dem Bild und ist so auf den Raum außerhalb des Bildes bezogen. Matthäus ist im Begriff, das Bild zu verlassen. Uns Weltmenschen hinterlässt er ein aufgeschlagenes Buch, das sich genau auf der Blickachse befindet (Abb. 21). Durch diesen kompositorischen Kniff hat der Künstler die Rolle der Betrachtenden definiert. So befindet sich der Augenpunkt leicht links von der Bildmitte und gehört in die Welt des Profanen. Wir werden Teil der Personen am Tisch und ergänzen den offenen Halbkreis, der einen Platz unbesetzt lässt.

Die Gründe meiner Identifikation seien noch einmal zusammengeführt: In der *Legenda aurea* als wichtigen Schlüsseltext über das Leben des Apostels wird die rasche Reaktion Matthäi hervorgehoben. Dieser lässt seine Schreibearbeit unvollendet zurück. Wie bereits Collaert greift Caravaggio für das Motiv des Jüngers auf eine sitzende Figur zurück, die er, wie der Flame, als Rückenfigur entwirft. Zudem nutzt er im Kontext des Berufungsgeschehens die Verbindung von Petrus und Christus, die jeweils durch Gesten in die Handlung involviert sind. Schließlich finden sich für die Figur des Matthäus sowohl bei Collaert als auch Caravaggio mit Raffael- und Michelangelomotiven prominente Vorbilder.

Christus ruft zur Nachfolge auf. Dabei wird das Bildpersonal nicht nur durch sein Alter, sondern auch durch die in seinen Handlungen gebrauchten Sinne in unterschiedlicher Weise charakterisiert.



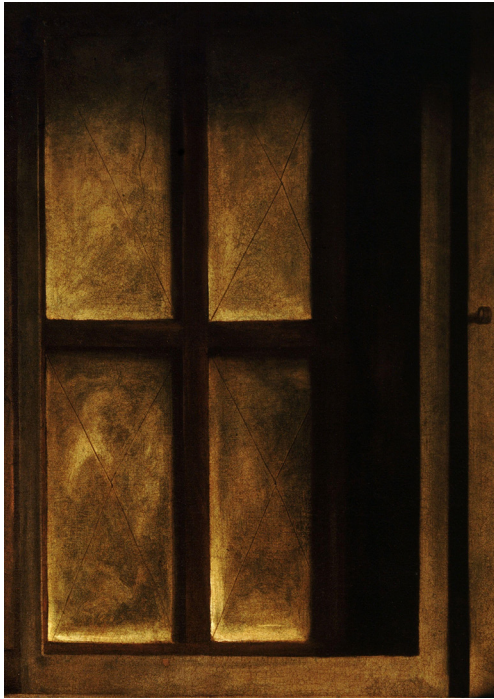
Der Tastsinn rangiert unten und ist dem Zählen und Raffen materieller Güter vorbehalten. Dem Sehen fällt der zweite Platz der Hierarchisierung der Wahrnehmung zu. Denn durch das einfallende Schlaglicht werden die Personen am Tisch derart geblendet, dass sie die beiden eintretenden Männer nicht erblicken können. Die optische Sinneswahrnehmung ist somit stark eingeschränkt. Deshalb blicken die Jungen am vorderen Ende des Tisches auf Petri Hand statt auf jene Christi. Zur Gotteserkenntnis sind die äußeren Sinne durchweg ungeeignet.<sup>68</sup> Die Berufung ist durch eine nur im Inneren hörbare Stimme erfolgt. Der Berufene wird angesprochen und zum Hörer des Wortes, gemäß der paulinischen Formel aus dem Römerbrief: „Der Glaube kommt aus dem Hören der Botschaft; und diese gründet sich auf das, was Christus gesagt hat.“<sup>69</sup>

Kein anderer Autor hat das Hören als Form innerer Gotteserfahrung intensiver beschrieben als der Kirchenvater Augustinus, der in seinen *Confessiones* den idealen Christen als Hörer entwirft. Der berühmte Text war im 16. Jahrhundert in italienischer Sprache zugänglich: Im Jahre 1564 wurde *Le Divote Confessioni del divino padre santo Agostino, tradote per l'eccelesente medico M. Vincenzo Buondi* bei dem Verleger Zaltieri in Venedig veröffentlicht. Darüber hinaus erschien 1595 in Rom eine zweite Ausgabe in italienischer Sprache: *I tredici Libri delle Confessioni di Santo Agostino, tradotti di latino in italiano, per [...] Giulio Mazzini*. Die Tatsache, dass in relativ kurzer Zeit zwei Übersetzungen in italienischer Sprache erstellt wurden, zeugt von der anhaltenden Popularität des Textes, dessen Lektüre kein theologisches Spezialwissen erfordert. Im Gegenteil gibt es nur wenige Schriften, die über ein solches existenzielles Pathos verfügen.

Interessant für Caravaggios Bild ist die eindringliche Schilderung von Gottesnähe und -ferne in den *Confessiones*, bei der auch die Sinnesmetaphorik eine wichtige Rolle spielt. So spricht der Kirchenvater immer wieder davon, wie er nach Gott ruft, der ihn längst gerufen habe. „Höre meinen Ruf“, „deine Stimme ist meine Freude“ oder „deine Stimme ist mir lieber als ein Überfluss an Genüssen“, heißt es zu Beginn des 11. Buches. Transzendenzerfahrung ist ohne Ansprache Gottes, ohne seine Stimme in uns unmöglich. Mit ihr geht ein Sprung von außen nach innen einher. Der Kirchenvater entwirft die Transzendenzerfahrung als inneren Dialog, wenn es heißt, „Ich würde meine Ohren ganz für die Laute öffnen, die aus seinem Mund kämen“, um dann in rhetorischer Absicht zu fragen und zu erkennen, dass diese Einsicht dem Inneren vorbehalten sei.<sup>70</sup>

So wird Gotteserkenntnis in den *Confessiones* als ein Aufstieg nach Innen entworfen, bei der die Welt sinnlicher Gewissheit verlassen werden muss. Transzendenz ist kein Jenseits, sondern wird zu einem Akt existenzieller Verinnerlichung. Caravaggios Gemälde vollzieht diese Skepsis gegenüber dem äußeren Menschen nach, wird in seinem Gemälde doch die Begrenztheit sinnlichen Erkennens selbst zum Thema. Im Widerspruch zur gegenreformatorischen Bildpolitik inszeniert Caravaggio mit dem Gemälde Zweifel an der Leistungsfähigkeit des Bildes in Bezug auf die Möglichkeit visueller Gotteserkenntnis.<sup>71</sup> Er evoziert Transzendenz allenfalls als Grenzerfahrung und Eingeschlossen-Sein des Menschen im Innenraum äußerer Sinne. Dies ist ein fundamentaler Unterschied zur katholischen Bildpropaganda, ein letztlich unkontrollierbarer Rückzug auf die persönliche und individuelle Gotteserfahrung jenseits aller institutionalisierten Praxis.

Der Vorrang des Hörens erfährt eine Bestätigung durch das dargestellte blinde Fenster. Seine Anwesenheit ist gänzlich sinnlos. Allenfalls könnte man im Sinne der Ambiguität argumentieren und behaupten, Caravaggio habe die Situation mit dem Zweck verunklären wollen, den Unterschied von Innen- und Außenraum aufzuheben – und dann? Ist es denn nicht viel plausibler anzunehmen, dass der Maler das Glasfenster (Abb. 22) als ein gängiges Symbol der Gottesberührung,<sup>72</sup> durch welches



22 Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Blinde Fenster, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



23 Jan Sanders van Hemessen, *Die Berufung des Matthäus*, 1536, Öl auf Eichenholz (Anstückung Nadelholz), 118,8 × 153,9 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, Inv. 11

das Licht in den Innenraum gelangt und dabei das Glas unversehrt lässt, ins Gegenteil verkehren wollte? Das blinde Fenster ist eine Metapher des Bildes und seiner begrenzten Möglichkeiten.<sup>73</sup> Für den Betrachtenden soll deutlich werden, dass die Erfahrung der Transzendenz nicht wie das Licht durch ein Fenster von außen nach innen gelangt und von den Augen geleistet werden kann, sondern sich innerlich vollzieht.<sup>74</sup> Dabei ist Caravaggio ein kluges Detail im Rätselbild gelungen. Findet sich die vertikale Achse des Fensterkreuzes doch oberhalb der ausgestreckten Hand Christi. Nicht in Bildern, sondern in Opfer und Kreuzestod berühren wir die Transzendenz. Von sich aus kann der Mensch diese nicht herstellen oder herbeizwingen.

Vor dem Hintergrund dieser Skepsis in Bezug auf die Sinne und besonders den ‚Visus‘ erscheint es nötig, zunächst einmal zu fragen, welche Herausforderungen in Bezug auf die Möglichkeiten des Bildes für einen Maler mit dem Sujet der Matthäus-Berufung einhergehen? Denn wer über das Berufungsthema nachdenkt, denkt eo ipso über den Gegensatz von Immanenz und Transzendenz nach. In welcher Form eignet einem Bild die Fähigkeit, den für eine Berufung nötigen Schritt vom Profanen ins Sakrale darzustellen? Wie kann man zeigen, wie diese Grenze überschritten wird? Im Rahmen christlicher Bildersprache sind wir es gewohnt, Transzendenz räumlich zu denken. Oben und unten, links und rechts sind dabei von eminenter Bedeutung. Räume der Transzendenz bedürfen des Zugangs; die Begegnung mit dem Heiligen setzt Liminalität im Sinne des Ein- und Übertretens voraus.<sup>75</sup> Bildliche Transzendenz ist ein Spiel mit Metaphern, welche die quantitative Ordnung des Raumes in eine qualitative des Überschreitens einer Schwelle überführen sollen, um Transzendenz erfahrbar werden zu lassen. Doch was geschieht, wenn man diese Metaphern nicht akzeptiert und die Transzendenz als Immanenz durchschaut und die durch Bilder vorgegebene Gotteserkenntnis ablehnt?

Bei dem von Lavin und Sickel benannten Motiv der Unterschlagung des Zöllners handelt es sich um ein Detail, das bereits in der flämischen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von Jan San-

ders van Hemessen im Rahmen seiner *Berufung des Matthäus* (Abb. 23) zum Einsatz gebracht wird.<sup>76</sup> In dessen Tafel werden wir einmal mehr zu Zeugen des Berufungsgeschehens. Über und über ist der Tisch mit Münzen bedeckt und markiert die profane Welt im Gemälde. Dabei ist bemerkenswert, dass Matthäus bereits bei van Hemessen den Blick Jesu nicht erwidert, sondern in eine unbestimmte Ferne schaut und dessen Stimme in seinem Inneren zu vernehmen scheint, wie zuletzt Bertram Kaschek festgestellt hat.<sup>77</sup> Der vermeintlich gutmütig dreinblickende, glatzköpfige Mann (Abb. 24) neben dem geschäftig schreibenden Assistenten nutzt diesen Moment, um Geld vom Tisch zu entwenden, was wir zunächst nicht entdecken, da zahlreiche Hände in verwirrender Weise nebeneinander angeordnet und beschäftigt sind. Dieser gerissene Dieb weiß sein Tun sogar noch dadurch zu tarnen und zu verbergen, dass er zur Ablenkung mit seiner rechten Hand auf Christus weist. Die bei van Hemessen beschriebene Pointe präfiguriert in mancherlei Hinsicht das Anliegen des lombardischen Malers, der ähnlich verfährt. Der Dieb ist ‚Mundus‘. Er verkörpert die Welt des Profanen und ist dem ‚Sacrum‘ gegenübergestellt. Interessant ist, dass dieser Topos von einem reformatorischen Entstehungskontext präfiguriert wird, mit dem eine implizite Selbstkritik des Bildes und die Frage nach dem Verhältnis von ‚Sacrum‘ und ‚Profanum‘ einhergehen.



24 Jan Sanders van Hemessen, *Die Berufung des Matthäus*, Detail: Geldunterschlagender Alter, 1536, Öl auf Eichenholz (Anstückung Nadelholz), 118,8 × 153,9 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, Inv. 11

#### 4.

Innerhalb der Caravaggio-Forschung gehört Ferdinando Bolognas Studie *L'incredulità del Caravaggio* zu den Klassikern der Sekundärliteratur. Der italienische Kunsthistoriker hat es unternommen, den Maler in jene für die Zeit um 1600 aufklärerische Tradition von Galileo Galilei und Giordano Bruno zu stellen. Er hat zudem vorgeschlagen, die Theologie des Erasmus von Rotterdam und dessen Ausgabe der Hieronymus-Briefe für den Maler in Anspruch zu nehmen, um dessen veränderte Darstellung des Heilsgeschehens erklären zu können. So setzt er die Schriften des Niederländers in den lombardischen Milieus als bekannt voraus, wenngleich sie im Laufe des 16. Jahrhunderts auf den römischen Index gerieten. Bologna sieht mit den Ideen des theologischen Autors ein für Caravaggio neues Verhältnis zu den Heiligen zum Ausdruck gebracht.<sup>78</sup> „Per parte mia“, zitiert Bologna den Theologen aus dessen Einleitung zu den Briefen des Kirchenvaters, „penso che nulla sia piu giusto che descrivere i santi come veramente sono stati [...]“.<sup>79</sup> Was der Caravaggio-Forscher jedoch nicht in den Blick nimmt, ist die Bilderskepsis des Niederländers. Wenn sich der Maler substanziell mit Erasmus beschäftigt hat, dann vermutlich mit jenen populären Schriften, die ins Italienische übersetzt worden waren. Dass wir es bei dem niederländischen Theologen im *Lob der Torheit* mit einem extremen Bild-Skeptiker zu tun haben, wird dem Künstler jedenfalls nicht verborgen geblieben sein.<sup>80</sup> Caravaggios Skepsis in Bezug auf die Repräsentation transzendenter Ereignisse könnte hier ihren Ausgangspunkt genommen und seinen Zweifel gegenüber gegenreformatorischen Bildkonventionen geweckt haben. Für den Maler



kommt besonders Erasmus' Satire *Das Lob der Torheit* in Frage, erweist sich der Theologe doch hier als Gegner der Bilderfrömmigkeit wie auch des Bildes als legitime Repräsentation des Heiligen generell.<sup>81</sup> Sein Text erscheint 1539 in Venedig in italienischer Sprache. Zahlreiche Künstler, Literaten und Philosophen haben sich durch dieses Werk inspirieren lassen und die italienische Kultur hat insgesamt mit Dichtern wie Francesco Berni, Malern wie Bartolomeo Passerotti und Philosophen wie Giordano Bruno starke Impulse von der Schrift des Niederländers empfangen.<sup>82</sup> Mit ihrer grundlegenden Publikation zur Erasmus-Rezeption im Cinquecento hat Silvana Seidel Menchi vor allem deren theologische Relevanz vor Augen geführt und die unterschiedlichen Milieus beschrieben, die dem Theologen zugetan waren.<sup>83</sup> Die Kritik der Bilder nimmt dabei einen zentralen Platz ein.

Im *Lob der Torheit* identifiziert der niederländische Denker in polemischer Weise den Umgang mit Bildern als ein abergläubisches Geschehen. Er kritisiert jene Christen, die glaubten, dass man bloß ein Bild des heiligen Christophorus anzuschauen habe, um sich für denselben Tag vor plötzlichem Tod zu schützen.<sup>84</sup> Ähnliches gilt für die heilige Barbara, die man mit vorgeschriebenen Worten zu begrüßen habe, um unverletzt aus der Schlacht heimzukehren.<sup>85</sup> Erasmus tadelt die Scheinheiligkeit jener Frauen, die das Bild der Heilige Jungfrau ehren, ihr aber nicht durch ein tugendsames Leben nachfolgen. Er nennt zahlreiche Praktiken und schreitet dabei von einer Kritik des Ablasses zu einer solchen von Amuletten fort, um schließlich bei den Heiligen und Motivtafeln zu enden, die „alle Wände, ja die Decken mancher Gotteshäuser tapezieren.“<sup>86</sup> Dem Leser wird deutlich, dass es die Anbetung der Bilder ist, die ein wahres Christentum verhindert – die Bilderpraxis wird zum Sinnbild einer falsch verstandenen Frömmigkeit, die sich stets der Idolatrie verdächtig macht. Die Sorge des Niederländers ist dabei durchaus systematischer Natur und betrifft die Ontologie theologischer Zeichen, denn für Erasmus ist das Heilige nicht durch äquivalente Zeichen darstellbar. Metaphern, Zeremonien und Bilder können Transzendenz nicht in einem emphatischen Sinne vergegenwärtigen.<sup>87</sup> Das Zeichen steht in keiner Ähnlichkeitsbeziehung und in keinem inneren Zusammenhang zum Heiligen – weist es doch im Gegenteil über sich hinaus und repräsentiert lediglich die Abwesenheit des Bezeichneten. Wer den Text des Niederländers liest, erkennt das Repräsentationsproblem theologischer Sprache. Metaphern erweisen sich als Metonymien. Transzendenz bedarf anderer Formen der Markierung und sowohl Eintritts- wie auch Übergangsmetaphern erscheinen problematisch.

Wenn wir uns in Bezug auf Caravaggios Gemälde fragen, ob Berufung im Sinne des Eintretens in das ‚Sacrum‘ eigentlich darstellbar ist, lautet die schlichte Antwort: Bilder können das Ereignis der Konversion nicht darstellen. Allenfalls in metonymischer Form verweist das Sichtbare auf das Unsichtbare und das äußere Ereignis auf das innere Erlebnis. Dann allerdings wäre Berufung kein darstellbares Thema der Malerei. Man kann sie behaupten, aber weder zeigen noch erleben. Visualisierbar ist nur das Davor und das Danach, aber nicht das Ereignis selbst. Künstler lösen diese Darstellungs-Probleme insofern, als sie das Berufungsgeschehen deutlicher als Caravaggio verzeitlichen. Raffaels Studie für den Teppichkarton der *Berufung Petri* (Abb. 25) aus dem Jahre 1514 sei als ein prominentes Beispiel zum Vergleich hinzugezogen.<sup>88</sup> Er zeigt den Moment unmittelbar vor dem eigentlichen Ereignis: Christus ist von der Gruppe abgesetzt und erwählt den knienden Petrus. Indem der Raum zwischen der ausgestreckten Hand Jesu und dem betenden Petrus frei gelassen wird, schafft er ein Energiezentrum, das den Akt der Berufung zu einem unmittelbar bevorstehenden Geschehen und die Jünger zu Statisten werden lässt. Zeigen, Erwählen, Erkennen und Gehorchen sind Teile ein- und desselben Erzählzusammenhangs. Raffael und zahlreiche andere Maler berühren die Grenze des Ereignisses, ohne sie zu überschreiten. Das Bild stellt eine Verlaufsform dar. Es behauptet ein Ereignis, das unmittelbar



25 Raffael, *Die Berufung Petri*, 1514, Feder in Braun, braun laviert und weiß gehöht über Griffelvorzeichnung und Stift in Schwarz, mit schwarzem Stift quadriert, 221 × 354 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 3863

bevorsteht und in der Kontinuität des zeitlichen Verlaufs seine Voraussetzung hat und Erfüllung finden wird.

Ganz anders der lombardische Maler, der eine solche Darstellung vermissen lässt. Caravaggios Bildzeitlichkeit ist paradox.<sup>89</sup> Auf den ersten Blick scheint es, dass Matthäi Berufung durch Christus unmittelbar bevorsteht, was wir mit den zahlreich am Tisch sitzenden potenziellen Adressaten in Verbindung bringen. Tatsächlich findet aber ein Zeitsprung statt, denn er hat längst den aufstehenden jungen Zöllner berufen. Metaphorisch ausgedrückt, ist das Bild somit ein verwunschener Raum, denn er verspricht Identität als vermeintlich zeitliche Kontinuität, die aber längst durchbrochen ist.<sup>90</sup> Caravaggio konstruiert insofern ein Paradox, als er die Einheit der Zeit als Voraussetzung einer in sich sinnvollen Bilderzählung aufhebt. Dies beginnt damit, dass die Gruppe von Christus und Petrus bewusst unzusammenhängend gestaltet wird. Petrus tritt ein, aber Christus ab, was durch den Umstand seiner Fußstellung deutlich wird. Nun verstehen wir auch die Handgeste Christi: Er muss auf niemanden weisen, weil sich die Berufung längst ereignet hat und deshalb keiner eindeutigen Zuordnung bedarf. Um diese Maßnahme zu kaschieren, hat sie der Maler in die Dunkelheit versetzt. Ober- und Unterkörper Christi stehen in einer anatomisch unmöglichen Beziehung zueinander. Des Weiteren betrifft die paradoxe Zeitlichkeit die Erzählung selbst. Während die Weisegesten die in der Zukunft stattfindende Berufung zu antizipieren scheinen, ist das Motiv des aufstehenden Zöllners als Hinweis zu verstehen, dass der eigentliche Akt der Berufung bereits vollzogen ist. Dabei ist der Zeitsprung selbst natürlich unsichtbar, legt die Einheit des Ortes doch nahe, alles Dargestellte würde sich in demselben Augenblick ereignen.

Wir müssen die Bilderzählung als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen erkennen. Der unsichtbare Riss im Zeitkontinuum wird durch das Detail der unzusammenhängenden, ja widersprüchlichen Körperhälften Christi angedeutet. Dies ist Markierung und Anleitung, nach dem Riss zu fragen, aber auch als Hinweis und Bestätigung zu sehen, hat man diesen entdeckt. Auf diese Weise erhält die

‚Schnelligkeit des Gehorsams‘ durch Caravaggio keine ambige, sondern eine tautologische Interpretation. Matthäus wird die Zollstation verlassen. Der Ort des Bildes bleibt das ‚Profanum‘. Es stellt keine Schwelle zur Transzendenz, keinen Übergang zum ‚Sacrum‘ dar. Nicht Ambiguität erweist sich als Ziel des Bildprogramms Caravaggios, sondern die kritische Bewertung des Potenzials menschlicher Sinne und ihrer notwendigen Grenzen in Bezug auf die Gotteserkenntnis, denn das Ereignis der Berufung ist nicht darstellbar.

Die von Caravaggio dargestellte Szene findet auf eine solche Weise statt, dass sie paradoxerweise die Vergangenheit der neutestamentlichen Ereignisse mit der Gegenwart des Malers in Verbindung bringt. Erstere wird durch die antikisierenden Gewänder von Petrus und Christus repräsentiert, während die Gewandung aller Zöllner um den Tisch der Zeit um 1600 entspricht.<sup>91</sup> Mit der Figur des raffenden Zöllners am Kopfende des Tisches weist uns der Maler dabei ein Exemplum in einem unerwarteten Sinne zu. So wenig sich dieser Sünder darum kümmert, was um ihn herum geschieht und nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist, so wenig ziehen wir die Möglichkeit in Betracht, dass das Bild über uns sprechen könnte, also über jene Person, die sich vor dem Bild befindet und den im Bild angelegten Halbkreis ergänzt. Wir stehen dem Tintenfass und der Feder als Symbole der materiellen Welt gegenüber! Das Gemälde repräsentiert keine abgeschlossene, sondern eine offene, in die jeweilige Gegenwart hineinreichende Bildzeit. Der Künstler historisiert, um zu enthistorisieren. Er macht deutlich, dass die Evangelien keine vollendete Vergangenheit nacherzählen, sondern in die Gegenwart fortgeschrieben werden, wenn nicht sogar mit dem Imperativ der Christusnachfolge einhergehen. Solange wir nicht begreifen, dass nicht nur Matthäus, sondern auch wir selbst gemeint sind,<sup>92</sup> muss unser Blick unaufhörlich hin- und herwandern.

Wenn von einer kritisch-subversiven Absicht des Malers die Rede war, so ist damit gemeint, dass sich Caravaggio einem allzu naiven Bilderkult entgegenstellt. Mit Bilderfrömmigkeit allein ist nichts gewonnen. Im und durch das Bild entscheidet sich gar nichts. Fromm oder Christ zu sein bedeutet nicht, Bilder zu verehren, sondern Christus im täglichen Leben nachzufolgen.<sup>93</sup> Nicht innerhalb, sondern außerhalb des Bildes entscheidet sich die Frage wahrer Frömmigkeit. Es geht bei der *Berufung des Matthäus* also nicht ausschließlich um die Personen im, sondern auch vor dem Bild. Weder der Bärtige noch der Betrüger sind adressiert. Am Ende ist deren Identität unerheblich, denn wir sollen aufstehen und nachfolgen. Das Gemälde bleibt unverstanden, wenn die Deutung lediglich auf die Frage der Identifikation der dargestellten Personen im Bild beschränkt bleibt. So geht mit der Bildaussage kein ästhetisches, sondern ein christliches Anliegen einher.

Wir glauben, es wäre an uns, eine bedeutende Identifikation zu leisten und darauf eine Antwort geben zu müssen. Am Ende erweist sich jedoch, dass sich Matthäi Berufung ohne unser Zutun bereits vollzogen hat. Auf die unmittelbar vorausgehende ‚Conversio‘ des Jüngers macht seine Sitzposition aufmerksam. Noch vor einem Moment hat er in anderer Position am Tisch gesessen, den Zöllner auf der gegenüberliegenden Seite angeschaut und Zahlen notiert. Caravaggios Bild macht uns glauben, Akteur und Subjekt der Wahrnehmung zu sein, um unsere Erkenntnis sodann dem Bild unter- oder nachzuordnen. Der Künstler spielt mit der vermeintlichen Souveränität des Betrachters und weist ihm eine Art Aktaion-Rolle zu, die sich im Laufe der Bildbetrachtung offenbart.<sup>94</sup>

Es sollte deutlich geworden sein, wie sehr sich der ‚Concetto‘ des Bildes dem Prozess der Umschreibung konventioneller Berufungsikonografie und klassischer Bilderfrömmigkeit verdankt. Der Kupferstich von Collaert bildet den Ausgangspunkt Caravaggios Überlegungen, dessen Intentionen Schritt für Schritt in ihr Gegenteil verkehrt werden. Seit vielen Jahren sind alle relevanten Dokumente publiziert, zahlreiche Interpretationen geleistet worden. Aber die publizierten Schriftquellen entbinden



nicht davon, genau hinzuschauen. Caravaggios Bilder dürfen nicht per se als Bestätigung der Texte gedeutet und seine Position nicht mit der seiner Auftraggeber verwechselt werden. Matthäus ist weder mit dem bärtigen Mann, noch mit dem Betrüger am Kopfende des Tisches zu identifizieren. Er sitzt mit dem Rücken zu uns und hat nichts Besseres zu tun, als nach seiner Berufung aufzuspringen und das Gemälde zu verlassen. Bilder sind ambig, aber in absichtsvoller Weise, nicht zum Selbstzweck. Das Konzept der Ambiguität bleibt für das Verständnis des Bildes unzureichend. Das Gemälde hat sich als kompliziert herausgestellt, weil es sich ironischer Volten bedient, deren Entdeckung ikonografischer Vorkenntnisse bedarf und die Rezipienten mehr aus- als einschließt. Die Ironie besteht darin, etwas suchen zu sollen, was doch nicht zu finden ist. Dissimulation stellt dann allerdings keine diffuse Vieldeutigkeit dar, sondern bedeutet Chiffrierung und Exklusion.<sup>95</sup> Sie ist geboten, wenn der Inhalt des Bildes so kritisch ausfällt, dass er verborgen werden muss.

In der Folge Ferdinando Bolognas ist hier vermutet worden, dass sich Caravaggios Kritik katholischer Bilderfrömmigkeit einer Erasmus-Lektüre verdankt. Indem er dessen Einschätzungen folgt, entscheidet er sich für eine paradoxe Bildform und zeigt das Scheitern der Malerei.<sup>96</sup> So ist es wohl auch kein Zufall, dass die bereits von Walter Friedlaender genannte Nähe zu van Hemessen diesen nordeuropäischen Bilddiskurs vor Augen führt. Nun ist es allerdings naiv zu glauben, Caravaggio hätte die Capolavori des Nordens gekannt. Dies ist vermutlich nicht der Fall. Man kommt nicht per se voran, davon auszugehen, dass ein großes Kunstwerk ein weiteres hervorbringt, sondern im Gegenteil: Es ist die zum Teil ‚zweitklassige‘ Druckgrafik, die Caravaggio studiert und zu einem eigenen Werk inspiriert hat. In der aktuellen Forschung kann die bildpolitische Botschaft des Gemäldes nicht erkannt werden, weil Ambivalenz zum postmodernen Fetisch avanciert ist, mit dem eine Verknennung von Zweck und Mittel einhergeht. Folgt man jedoch Caravaggios verborgener Absicht, so wird das Gemälde zur sprichwörtlichen Schwelle, über die ich hinwegsteigen muss.

Mit dieser ironischen Volte findet keine Verunglimpfung des unverständigen Betrachters statt als vielmehr eine Zurschaustellung der Grenzen des Darstellbaren im Sinne negativer Theologie. Was lehrt uns das? – Dass Ambiguität so lange ein problematischer Begriff ist, wie es nicht gelingt, das relevante Vorbild zu entdecken. Dies gilt besonders für die rhetorische Figur der Ironie, wenn man den Zweck ihrer Verwendung nicht erkennt. Wer sich aber durch Christi Weisung angesprochen fühlt, weiß, dass er gemeint ist. Er wird in seinem Inneren klar und vernehmlich drei Worte hören: Folge mir nach!

## Anmerkungen

- 1 Der folgende Aufsatz ist meinem Freund Stefan Heinemann zum 70. Geburtstag gewidmet. Für seine kontinuierliche Mitarbeit danke ich Martin Lottermoser, der diesen Text von der Vorlesung bis zur Drucklegung begleitet und meine Gedankenfindung durch zahlreiche Diskussionen befördert hat. Für ihre Hinweise und kritischen Kommentare schulde ich Lea Hagedorn, Bertram Kaschek, Stefano Rinaldi und Giuseppe Peterlini Dank.
- 2 Mt 9,9.
- 3 „Wenn du aber auf der einen Seite die Macht des Berufenden gesehen, so lerne auf der anderen auch den Gehorsam des Berufenen kennen. Er sträubte sich nicht und sagte nicht zweifelnd: Was willst du von mir? Willst du mich etwa täuschen, wenn du mich, einen so schlechten Menschen, berufst? Solche Demut wäre gewiß nicht am Platze gewesen. *Nein, er geborchte sofort und bat nicht einmal, vorher nach Hause gehen zu dürfen, um den Seinigen Mitteilung davon zu machen, so wenig als dies die Fischer getan.* [Kursivierung durch Verf.] So wie diese das Netz, das Schiff und den Vater verließen, so dieser sein Zollhaus und seinen Erwerb, und folgte dem Herrn nach. Er zeigte damit, dass er in seinem Herzen zu allem bereit war; und indem er sich heroisch von allen Weltgeschäften losriß, bewies er durch seinen vollendeten Gehorsam, dass der Herr ihn zur rechten Zeit berufen.“ „Kommentar zum Evangelium des hl. Matthäus“ (In Matthaum homiliae I-XC), in: *Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Erzbischofs von Konstantinopel Kommentar zum Evangelium des hl. Matthäus* (Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus ausgewählte Schriften, Bibliothek der Kirchenväter 1. Reihe, Band 23), aus dem Griechischen übers. von Joh. Chrysostomus Baur, Bd. 1, Kempten/München 1915, S. 419.
- 4 Hier gilt es zu fragen, ob ein Fensterladen nicht sinnvollerweise immer von innen zu verschließen und zu verriegeln sein muss, wenn er nicht zu viel Arbeit bedeuten soll. In der Forschung wollten das als Außenraum identifizieren: Howard Hibbard, *Caravaggio*, London 1983, S. 96; Andreas Prater, „Wo ist Matthäus? Beobachtungen zu Caravaggios Anfängen als Monumentalmaler in der Contarelli-Kapelle“, in: *Bruckmanns Pantheon* 43 (1985), S. 70–74, hier S. 72; John T. Spike, *Caravaggio*, New York 2001, S. 96. Als Innenraum hat es dagegen Roberto Longhi beschrieben, der zudem darauf hinweist, dass das italienische Wort *telonio*‘ sowohl den ‚Zollraum‘ als auch das ‚Spielzimmer‘ bedeuten kann, was einen interessanten Hinweis darstellt. Vielleicht darf man sogar behaupten, dass wir es mit diesem schwer zu identifizierenden Raum mit einer Metapher für den *mundus* zu tun haben, die irdische und vergängliche Welt, die auf Christi Rückkehr wartet: Roberto Longhi, *Caravaggio*, Dresden/Basel<sup>3</sup> 1993, S. 29; dem folgt außerdem: Sergio Benedetti, „Darkness and Light“, in: *Caravaggio and his world. Darkness and light*, hrsg. von Sergio Benedetti und Christopher Allen, Ausst.-Kat. Art Gallery of South Wales, Sydney/Melbourne 2003, S. 28–32, hier S. 31; Herwarth Röttgen, „Da ist Matthäus“, in: *Bruckmanns Pantheon* 49 (1991), S. 97–99, hier S. 99.
- 5 Heinrich Wölfflin hat sich dem Problem der Leserichtung in zwei kurzen Essays „Über das Rechts und Links im Bilde“ und „Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons“ gewidmet, die beide hintereinander abgedruckt in *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes* erschienen sind. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Basel 1941, S. 82–90 und S. 90–96.
- 6 Vgl. Eugen von Philippovich, Antje Middeldorf-Kosegarten und Johanna Felmayer-Brunswik, „Feder“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII (1979), Sp. 916–967, in: *RDK Labor*, abrufbar unter: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95622> (08.03.2021)
- 7 Bereits Walter Friedlaender machte auf ein Zitat nach Michelangelos *Erschaffung des Adam* aufmerksam. Vgl. Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, S. 108. Doch erst Wagner 1958 und Hibbard 1983 konnten dabei richtigstellen, dass es nicht die erweckende Hand Gottvaters ist, die Caravaggio hier für den berufenden Christus verwendet, sondern jene des noch schlafenden Adams. Vgl. Hugo Wagner, *Michelangelo da Caravaggio*, Berlin 1958, S. 62 und Hibbard 1983 (wie Anm. 4), S. 100.
- 8 Schon Hibbard 1983 (wie Anm. 4), S. 100 verweist auf den 1. Korinther 15,22, in dem Christus als „neuer Adam“ bezeichnet wird. Vgl. außerdem: Rainald Raabe, *Der imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, Hildesheim/Zürich/New York 1996, S. 78–108, bes. 78–87, hier S. 83.
- 9 Mit dem Konzept der Gesten im Bild hat sich Irene Schütze beschäftigt. Siehe dazu ihren Aufsatz: „Zeigefinger – Fingerzeige. Konzepte der Geste in der Debatte um Caravaggios Berufung des Matthäus“, in: *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, hrsg. von Margreth Egid, Tübingen 2000, S. 185–199.
- 10 Vgl. Jonathan Unglaub, „Caravaggio and the ‚Truth in Pointing‘“, in: *Caravaggio. Reflections and Refrations*, hrsg. von Lorenzo Pericolo und David M. Stone, Farnham 2014, S. 149–175, hier S. 160. Dass aber selbst bei der Interpretation von technischen Befunden zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangt werden kann, zeigt die rezente Studie von Sara Magister, die den sichtbar gemachten, ursprünglichen Weisegestus Christi nicht auf den auf dem Hocker Sitzenden, sondern den bereits von Prater 1985 identifizierten jungen Zöllner am Kopfende des Tisches bezieht. Vgl. Sara Magister, *Caravaggio. Il vero Matteo*, Rom 2018, S. 33, Abb. 8.
- 11 Das Beisein Petri bei der Berufung des Matthäus ist nicht biblisch. Schütze erklärt dies, wie gesagt, indem er auf den Ort der Aufstellung des Gemäldes, das päpstliche Rom, sowie die durch Petrus repräsentierte Rolle der katholischen Kirche als „Mittlerin der göttlichen Botschaft“ hinweist. Vgl. Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2015, S. 105.
- 12 Dies ist der Forschung schon längere Zeit geläufig. Vgl. Friedlaender 1955 (wie Anm. 7), S. 109; Hibbard 1983 (wie Anm. 4), S. 96; Longhi 1993 (wie Anm. 4), S. 29; Zu den *Falschspielern* vgl. Verf., „Betrogene Betrüger. Caravaggios ‚Falschspieler‘ in

- neuer Deutung“, in: *Kunstchronik* 73, 9/10 (2020), S. 501–510. Zur *Buona ventura* vgl. Verf., „Weitere Gründe dafür, warum die Maler lügen. Überlegungen zu Caravaggios ‚Handlesender Zigeunerin‘ aus dem Louvre“, in: *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, hrsg. von Steffen Haug et al., Köln 2010, S. 156–167, abrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5458> (20.02.2021).
- 13 Man wird sich deshalb fragen müssen, ob Caravaggio auf Vorzeichnungen zurückgegriffen hat, als er im Palazzo del Montes arbeitete, wo sich die Bilder zu jenem Zeitpunkt befanden, oder ob er die Motive direkt aus den Gemälden übernommen hat.
- 14 Aristoteles, *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Franz G. Sieveke, München <sup>2</sup>1987, 12. Kapitel, 1389a.
- 15 Vgl. Ebd., 1389a–1390b.
- 16 Ebd., 1389a.
- 17 „Ferner sind sie [Verf.: die Alten] geldgierig, denn zu den Lebensnotwendigkeiten gehört der Besitz.“ Ebd., 1389b.
- 18 Bereits Bellori war das aufgefallen, denn er notiert in Caravaggios Vita: „[...] ed apresso un vecchio si pone gli occhiali al naso, riguardando un giovine che tira a sé quelle monete [...]“. Zu Deutsch: „[...] neben ihm steht ein Alter, der sich die Brille auf die Nase setzt und einen Jungen betrachtet, der an der Ecke des Tisches sitzt und jene Münzen zu sich zieht.“ Pietro Bellori, *Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio / Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio*, übers., hrsg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Valeska von Rosen, Göttingen 2018, S. 32 (italienisch) und S. 33 (deutsch).
- 19 Die hölzerne Sitzgelegenheit taucht in identischer Form im benachbarten Bild des Evangelisten Matthäus auf. Zu der gleichen Zuordnung in Bezug auf das Schreibzeug gelangt auch: Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the Isotopia in Early Modern Painting*, London/Turnhout 2011, S. 211–242, hier S. 224. „At the other end of the table, a young man who was apparently registering the amounts of money in the nearby ledger suddenly rotates over his bench.“
- 20 Vgl. Longhi 1993 (wie Anm. 4), S. 28.
- 21 „Schließlich sein Lob zusammen zu fassen/so ist er noch in seinen Leb-Zeiten in so hohem Wehrt gewesen/daß die fürnehmste Italiener keinen Scheu getragen/aus seinen Inventionen viel in ihre Werke zu bringen/sonderlich Michael Angelo Caravaggio, als da Mattheus von dem Zoll durch Christum beruffen wird/ auch den Spieler/ der das Geld vom Tisch abstreicht/und anders mehr;“ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie*, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), [TA 1675, II], S. 252, aufrufbar unter: <http://ta.sandrart.net/-text-472> (17.09.2020)
- 22 Vgl. Friedlaender 1955 (wie Anm. 7), S. 106.
- 23 Darüber hinaus hat Roberto Longhi den Tod in Holbeins Grafik und Christus in Caravaggios Gemälde als Repräsentanten der Ewigkeit in Beziehung zu einander gesetzt, was nicht wirklich zusammengehört. Vgl. Longhi 1993 (wie Anm. 4), S. 28.
- 24 Lothar Sickel, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten/Berlin 2003, S. 89–131, hier S. 116.
- 25 Zu Holbein und Luther vgl. Verf., „Schlagkräftige Bilder. Anmerkungen zu Hans Holbein d. J. reformatorischer Bildrhetorik“, in: *Die Reformation. Fürsten, Höfe, Räume*, hrsg. von Armin Kohnle und Manfred Rudersdorf, Stuttgart 2017, S. 276–290, abrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6710> (20.02.2021).
- 26 Sickel 2003 (wie Anm. 24), S. 129–130, Fn. 88.
- 27 Ebd., S. 113 verweist auf eine postum erschienene Chronik. Siehe dazu auch den Auszug aus dem Dokument „Annales ecclesiastici a Gregorio XIII ad Clemente VIII“ (Biblioteca Vallicelliana, Ms. K 6, fol. 61): ebd., Dok. III.3 auf S. 234.
- 28 Ebd., S. 116.
- 29 Von einem Diebstahl bei der Berufungsszene ist bei Contarelli nicht die Rede. Auftrag und die Bilder sind zweierlei. Zum genauen Wortlaut des Auftrags vgl. Herwarth Röttgen, „Giuseppe Cesari, die Contarelli-Kapelle und Caravaggio“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, 3/4 (1964), S. 201–227, hier S. 208–209.
- 30 Peter J. Burgard, „The art of dissimulation. Caravaggio's Calling of St. Matthew“, in: *Bruckmanns Pantheon* 56 (1998), S. 95–102.
- 31 Sickel 2003 (wie Anm. 24), S. 114.
- 32 Siehe dazu zuletzt Sickel 2003 (wie Anm. 24), S. 89–131. Die Quellen zum Auftrag an Caravaggio und der Ausgestaltung der Contarelli-Kapelle überhaupt hat Herwarth Röttgen bereits Mitte der 1960er Jahre publiziert. Vgl. Röttgen 1964 (Anm. 29), S. 201–227; ders., „Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28, 1/2 (1965), S. 47–68.
- 33 Wie hier die Anteile del Montes und Cesaris, der seinen Vertrag an Caravaggio abtreten musste, aussahen, bleibt schwierig zu beurteilen. Vgl. hierzu Sickel 2003 (wie Anm. 24), S. 108.
- 34 Eine detaillierte Darstellung der unterschiedlichen Phasen der Auftragsvergabe gibt Sickel 2003 (wie Anm. 24), S. 109–119; siehe dazu auch: Creighton Gilbert, *Caravaggio and His Two Cardinals*, University Park, Pennsylvania 1995, S. 159–166.
- 35 Vgl. hierzu Bert Treffers, „Dogma, esegesi e pittura. Caravaggio nella cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi“, in: *Storia dell'arte* 67 (1989), S. 241–255.
- 36 Kurz zuvor hat bereits der wenig beachtete Beitrag von Nicholas de Marco Matthäus mit dem jungen, Geld zählenden Mann identifiziert. Vgl. Nicholas De Marco, „Caravaggio's Calling of St. Matthew“, in: *Iris, Notes on the History of Art* 1 (1982), S. 5–7; Vgl. Prater 1985 (wie Anm. 4), S. 70–74. Praters Identifikation schlossen sich in der Folge weitere Forschenden an, so etwa: Angela Hass, „Caravaggio's Calling of St. Matthew Reconsidered“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988), S. 45–250; Thomas Puttfarcken, „Caravaggio's Story of St. Matthew. A Challenge to the Conventions of Painting“, in: *Art His-*



- tory 21 (1998), S. 163–181 oder auch Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 84f.; kürzlich hat Albert Boesten-Stengel die These Praters in einem Aufsatz gestützt: Albert Boesten-Stengel, „The Exactness of Images. Decorum and sensus litteralis in Caravaggio's Calling of St. Matthew“, in: *Sztuka po Trydencie*, hrsg. von Kazimierz Kuczman und Andrzej Witko, Krakau 2014, S. 121–129.
- 37 Mehrheitlich hält die Forschung an der bereits von Pietro Bellori geäußerten Auffassung fest, den vermeintlich auf sich zeigenden Mann als Apostel zu identifizieren. Bellori 2018 (wie Anm. 18), S. 31f.; Vgl. Hildegard Kretschmer, „Zu Caravaggios Berufung des Matthäus in der Cappella Contarelli“, in: *Bruckmanns Pantheon* 46 (1988), S. 63–66; Röttgen 1991 (wie Anm. 4), S. 97–99; Jutta Held, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996, S. 79f., Fn. 139; Irving Lavin, „Caravaggio's Calling of St. Matthew. The Identity of the Protagonist“, in: ders., *Past-present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley 1993, S. 85–99; Catherine Puglisi, *Caravaggio*, London 1998, S. 160; Spike 2001 (wie Anm. 4), S. 95f.; Helen Langdon, *Caravaggio. A Life*, London 1998, S. 174–176; Troy Thomas, „An Augustinian Interpretation of Caravaggio's Calling of St. Matthew“, in: *Studies in Iconography* 27 (2006), S. 157–191; Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben*, München 2009, S. 128; Schütze 2015 (wie Anm. 11), S. 102–105, hier S. 105, sowie Kat. 24.1, S. 258–259.
- 38 Ohne dem Bild allerdings neue Quellen hinzugefügt zu haben. Pericolo 2011 (wie Anm. 19), S. 211–225, bes. S. 222.
- 39 Vgl. Schütze 2015 (wie Anm. 11), S. 105 und Kat. 24.1, S. 258–259. Ebenso halten Leo Bersani und Ulysse Dutoit das Bild für absolut „wholly unambiguous“ und widersprechen damit dem von Burgard ins Spiel gebrachten Mehrdeutigkeitskonzept. Vgl. Leo Bersani und Ulysse Dutoit, *Caravaggio's Secrets*, Cambridge, Mass. 1998, S. 20.
- 40 Vgl. Ebert-Schifferer 2009 (wie Anm. 37), S. 128.
- 41 Vgl. Giovanni Careri, *Caravaggio. La Fabbrica dello spettatore*, Mailand 2017, S. 194–210, bes. S. 206.
- 42 Vgl. Röttgen 1991 (wie Anm. 4), S. 97–99.
- 43 Mit weiterführender Literatur Pericolo 2011 (wie Anm. 19), S. 222f.
- 44 Mt 9,13.
- 45 Jüngst ist dazu ein Beitrag von Sara Magister erschienen: Magister 2018 (wie Anm. 10).
- 46 Peter J. Burgard 1998 (wie Anm. 30), S. 95–102.
- 47 Ebd., S. 97.
- 48 Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2011, S. 248.
- 49 Das *Martyriologium romanum* von 1596 in der Ausgabe von Baronius verzeichnet das Fest des heiligen Matthäus für den 21. September. Der Eintrag ist lediglich kurz, aber bereits hier wird die Besonderheit Matthäi deutlich, der zunächst als Apostel und Evangelist genannt wird.
- 50 Bisher haben nur Bert Treffers, Irving Lavin, Troy Thomas und Rodolfo Papa auf die *Legenda aurea* als Quelle zurückgegriffen. Vgl. Treffers 1989 (wie Anm. 35), S. 246; Lavin 1993 (wie Anm. 37), S. 92; Thomas 2006 (wie Anm. 37), S. 157; Rodolfo Papa, *Caravaggio. Lo stupore nell'arte*, San Giovanni Lupatoto (Verona) 2009, S. 118.
- 51 Vgl. André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen 2006, S. 23–61.
- 52 Jacobus de Voragine, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gütersloh 1999, S. 554–558.
- 53 Mk 2,14; Lk 5,2. Auch der hebräische Name ‚Levi‘ erfährt eine dreifache Ausdeutung, wenn er als „genommen“, „gegeben“ und „zugesellt“ beschrieben wird. ‚Genommen‘ von den Zöllnern, ‚gegeben‘ den Aposteln und den Märtyrern, ‚zugesellt‘. Wie hervorgehoben Matthäus erscheint, macht das Ende seiner Lebensbeschreibung deutlich, wenn sein Evangelium über alle anderen gestellt und die „besondere Hoheit“ seines Textes betont wird. De Voragine 1999 (wie Anm. 52), S. 557.
- 54 De Voragine 1999 (wie Anm. 52), S. 554.
- 55 Illustration aus: Jacob Feuchtheim, *Postilla Catholica Evangeliorum de Sanctis totius Anni*, Köln 1580.
- 56 De Voragine 1999 (wie Anm. 52), S. 557. In der italienischen Ausgabe von 1565 heißt es: „dou[v]e restituiscono le mercantie de le nau[v]e, & gli emolumenti de nauti.“ Jacobus de Voragine, *Legendario delle vite di tutti li Santi approvati da la S. Romana Chiesa, tradotto in Bu[ona] Lingua*, ins Italienische übersetzt von Nicolo Manerbio, Venedig 1565, S. 269.
- 57 Vgl. Pericolo 2011 (wie Anm. 19), S. 213f.
- 58 De Voragine 1999 (wie Anm. 52), S. 556.
- 59 Vgl. Herwarth Röttgen, „Caravaggio-Probleme“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 20 (1969), S. 143–170, hier S. 59ff.; ders., *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Rom 1974, S. 102–107; Röttgen 1991 (wie Anm. 4), S. 99.
- 60 Vgl. dazu: Pericolo 2011 (wie Anm. 19), S. 211–242. Außerdem: Valeska von Rosen, „Der Ruf im Bild. Reflexionen über ein Sujet in Caravaggios Berufung Matthäi“, in: *Legenden der Berufung*, hrsg. von Patricia Oster und Karlheinz Stierle, Heidelberg 2012, S. 27–46.
- 61 „Mit Habgier sündigte Mattheus, da er in seinem Geiz unrecht Gut gewann; denn er war ein Zöllner.“ De Voragine 1999 (wie Anm. 52), S. 557. In der italienischen Ausgabe: „Del peccato de l'au[v]aritia pecco Mattheo, elqual per au[v]aritia s'accoltana a li iniulti guadagni.“ De Voragine 1565 (wie Anm. 56), S. 269.
- 62 Vgl. NHD (Collaert Dynasty) II.82.308.

- 63 Das mit einer Feder besetzte Barett und auch die Kleidung des jungen Mannes in Caravaggios *Berufung des Matthäus* erinnert ein wenig an den jungen Stutzer aus der *Wahrsagerin* (1594) aus dem Pariser Louvre. Als Vorbild für die Körperhaltung und -drehung hat schon Maurizio Calvesi auf einen aufspringenden Jünger im *Letzten Abendmahl* aus der Raffael-Werkstatt in den Vatikanischen Loggen verwiesen. Zudem benennt er die zentral positionierte Rückenfigur in der *Berufung des Zebedäus* (1510) von Marco Basaiti in der Galleria dell'Accademia in Venedig als alternative, wenn auch unwahrscheinlichere Vorlage für Caravaggio. Mit Ausnahme des nach hinten zum Abstützen ausgestreckten rechten Arms ist die Haltung jedoch gänzlich anders. So befinden sich beide Beine auf der rechten Seite, noch dazu sind sie überschlagen. Vgl. Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Turin 1990, S. 300f., Abb. 176 und 178. Seong-Doo Noh hat auf die Rückenfigur aus Raffaels Darstellung von *Amor mit den drei Grazien* in der Villa Farnesina in Rom hingewiesen, was aber nicht überzeugen kann. Vgl. Seong-Doo Noh, *Übernahme und Rhetorik in der Kunst Caravaggios*, Münster 1996, S. 66f.
- 64 Zur Konkurrenz von Raffael und Michelangelo als Vorbild für Caravaggio vgl. Verf., „Adsum‘. Ambiguität, Ellipsen und Inversionen in Caravaggios Johannes der Täufer aus der Pinacoteca Capitolina“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2020, abrufbar unter: urn:nbn:de:bvb:kuge-564-1 (20.02.2021).
- 65 In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass Schwert und Stilet zu den gängigen, wenn auch selten genutzten Attributen Matthäi gehören. Zudem ergibt sich durch das auf der gegenüberliegenden Seite der Kapelle stattfindende Martyrium ein weiterer Bezug, der uns auf den Tod des Apostels verweist, bei dem er Opfer des Schwertes wird. Schwierig zu beurteilen ist die Frage, was Matthäi linke Hand gerade tut. Sie stützt sich keinesfalls auf der Tischkante ab, um die Aufwärtsbewegung zu forcieren, sondern befindet sich im Halbdunkel und berührt möglicherweise den Schwertgürtel. Vgl. Gregor Martin Lechner, „Matthäus“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfels, 8 Bde., Darmstadt 2015, Bd. 7, Sp. 588–601, hier Sp. 590.
- 66 Hocker wie auch Schreibzeug finden sich in identischer Form in der Darstellung des Evangelisten *Matthäus mit dem Engel* (Abb. 10).
- 67 „[...] denn alsbald, da Christus ihn rief, verließ er seinen Zoll und fürchtete seinen Herrn so wenig, daß er die Rechnung über den Zoll ließ unvollendet liegen, um Christo gänzlich anzuhängen.“ De Voragine 1999 (wie Anm. 52), S. 556. In der italienischen Ausgabe heißt es: „[...] che in continente che Christo il chiamo, subito lasso il banco, & non temendo li signori suoi, lasso imperfette le ragioni de daj, & perfettamente s'accosto a Christo“. De Voragine 1565 (wie Anm. 56), S. 269.
- 68 Erasmus unterscheidet strikt in den inneren und äußeren Menschen, dem unterschiedliche Sinne und Möglichkeiten der Gotteserkenntnis gegeben sind, wenn es heißt: „Nichts von dem, was du mit den Ohren hörst, mit den Augen vor dir siehst, mit den Händen greifst, ist so wahr, so sicher und unzweifelhaft wie das, was du in den Schriften liest [...]“ Erasmus von Rotterdam, „Handbüchlein eines christlichen Streiters“, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Werner Welzig, in: ders., *Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*, hrsg. von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt 1990, Bd. 1, S. 153.
- 69 Röm 10,17.
- 70 Kurt Flasch, *Was ist Zeit. Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones. Text, Übersetzung, Kommentar*, Frankfurt am Main 2004, S. 237.
- 71 Zur Kritik gegenreformatorischer Bildpolitik vgl. Verf., „Der Maler als Pasquino – Spott, Kritik und Subversion. Eine neue Deutung von Caravaggios Amor Vincitore“, in: *Agonale Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung im deutschen und italienischen Humanismus* (Das Mittelalter, Beihefte), hrsg. von Uwe Israel, Ludovica Sasso und Marius Kraus, Berlin 2021 (im Erscheinen).
- 72 Zur Bedeutung des Glases als Vermittler der Transzendenz bei Caravaggio vgl. Verf.: „Cazzon da mulo – Sprach- und Bildwitz in Caravaggios ‚Junge von einer Eidechse gebissen‘“, in: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, hrsg. von Jörg Robert, Berlin/Boston 2017, S. 180–214, hier S. 211, abrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6215> (20.02.2021). Die für das Licht durchlässigen Glasfenster sind gängige Metaphern der Gottesbegegnung und Teil allgemein mystischer wie auch katholisch gegenreformatorischer Texte. Vgl. Johannes vom Kreuz, „Empor den Karmelberg“, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Irene Behne u.a., 4 Bde., Einsiedeln 1989, Bd. 1, S. 76.
- 73 Vgl. Leon Battista Alberti, *Della Pittura / Über die Malkunst*, hrsg., eingeleitet, übers. und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2007, [I, 19], S. 92f.
- 74 In gewisser Hinsicht hat dies schon Rainald Raabe festgestellt, der zu dem Schluss kommt, Caravaggio habe weniger die Berufung des Matthäus, als vielmehr das Unverständnis zeigen wollen, mit der die Menschheit darauf reagiert. Vgl. Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 87.
- 75 Dies leisten Metaphern: Die Leiter, der Vorhang, das Tor – alle diese Eintritts- und Aufstiegsmetaphern führen uns die Bildhaftigkeit der Gotteserkenntnis vor Augen. Wir steigen zu Gott empor. Hinter dem Vorhang befindet sich das Allerheiligste und das Tor zum ewigen Leben ist weit geöffnet.
- 76 Irving Lavin, „Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews“, in: *The Art Bulletin* 56, Nr. 1 (1974), S. 59–81; Sickel 2003 (wie Anm. 24), S. 116.
- 77 Siehe dazu: Bertram Kaschek, „Evidenz und Transzendenz. Jan Sanders van Hemessens Berufung des Matthäus von 1536 als Reflexionsbild“, in: *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, hrsg. von Jürgen Müller und Sandra Kaden, Berlin/München 2020, S. 132–154.

- 78 „[...] Erasmo da Rotterdam, i cui libri, nonostante la precoce messa all'indice, erano una lettura tuttora corrente negli ambienti della provincia lombarda in cui il giovane pittore aveva fatto le prime esperienze.“ Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle „cose naturali“*, Turin 2006, S. 373.
- 79 Ebd. S. 374. Vgl. außerdem S. 79, S. 389–391 und S. 409–411.
- 80 Zur Bilderfrage vgl. Verf., „Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten – Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle“, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50 (1997), S. 179–211, abrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1552> (20.02.2021). Hat Erasmus auch eine kritische Haltung gegenüber dem Bildeinsatz in religiösen Kontexten vertreten, hielt ihn das nicht davon ab, sie in der Pädagogik für wertvoll zu halten: „In Vorräumen, Wandelgängen und ähnlichem klösterlichen und schulischem Ambiente hält er indes das Anbringen von bibelhistorischen Bildern für sinnvoll [...]. Er warnt davor, durch körperlichen Bilderdienst auch nur den Anschein von Idolatrie zu fördern.“ Jörg Jochen Berns, „Erasmus von Rotterdam. Vier Stellungnahmen zur Bilderfrage aus den Jahren 1503 bis 1533“, in: ders., *Von Strittigkeit der Bilder: Texte des deutschen Bildstreits im 16. Jahrhundert* (Frühe Neuzeit 184), 2 Bde., Berlin 2014, Bd. 1, S. 527–554, hier S. 539. Außerdem: Verf., „Zur negativen Theologie des Bildes. Jan van Amstels Flucht nach Ägypten und Erasmus von Rotterdam“, in: *Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen*, hrsg. von Hans Vorländer, Berlin/Boston 2013, S. 163–185, abrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5287> (20.02.2021).
- 81 Vgl. Silvana Seidel Menchi, *Erasmus als Ketzer. Reformation & Inquisition im Italien des 16. Jahrhunderts*, Leiden 1993, S. 143–146.
- 82 Zu Erasmus, Berni und Caravaggio vgl. Verf., „Caravaggio, Berni und die Poetik des Bildwitzes. Über Nachahmung, Capriccio und Gendertrouble im ‚Bacchino malato‘ der Galleria Borghese“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2020, abrufbar unter: [urn:nbn:de:bvb:355-kuge-569-3](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:355-kuge-569-3) (20.02.2021). Zu Bruno und Erasmus vgl.: Nuccio Ordine, *Giordano Bruno und die Philosophie des Esels*, München 1999, S. 150–152.
- 83 Vgl. Seidel Menchi 1993 (wie Anm. 81), S. 139–169.
- 84 Erasmus von Rotterdam, „Das Lob der Torheit“, deutsche Übersetzung von Alfred Hartmann, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Wendelin Schmidt-Dengler, in: ders., *Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*, hrsg. von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt 1975, Bd. 2, S. 1–211, hier S. 93.
- 85 Ebd.
- 86 Ebd., S. 97. „Ne si è u[v]eduto giamai tra gli innumerabili miracoli, di che molte chiese non pur hanno pieni i muri, ma il soppalco anchora; alcuno che sia guarito del male della Pazzia: overo che pur in un sol pelo sia diu[v]enuto piu sau[v]io.“ Erasmus von Rotterdam, *La Moria d'Erasmus Novamente in Volgare Tradotta*, Venedig 1539, S. 36.
- 87 So seien in Bezug auf seine Bilderskepsis keine weiteren Exempla abergläubischer Bildverwendung genannt, sondern auf jenen Passus verwiesen, der Platons Höhlengleichnis als Beispiel dafür anführt, dass der Mensch das Mysterium Gottes weder vollständig verstehen noch ausleuchten kann. Das Heilige ist nicht in-, sondern außerhalb der Höhle. Meines Erachtens bezieht sich Erasmus mit seiner Verwendung des Höhlengleichnisses hier auf Nikolaus Cusanus. Vgl. Verf., *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck*, München 1993, S. 140f.
- 88 Mt 16,18.
- 89 Zur Zeitlichkeit bei Caravaggio, kommt in Bezug auf die *Berufung des Matthäus* aber zu einem anderen Ergebnis: Wilhelm Messerer, „Die Zeit bei Caravaggio“, in: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 9/10 (1964), S. 55–71, hier bes. S. 64f.
- 90 Entsprechend ihrer Identifikation des Apostels als dem jungen oder bärtigen Mann geht die Forschung bisher ausschließlich davon aus, dass die Berufung noch nicht abgeschlossen ist.
- 91 Vgl. Ebert-Schifferer 2009 (wie Anm. 37), S. 128; Schütze 2015 (wie Anm. 11), S. 105. Valeska von Rosen bezweifelt dagegen, dass die ersten Betrachter die Kleidung überhaupt als zeitgenössisch empfunden hätten. Vgl. von Rosen 2011 (wie Anm. 48), S. 246, Fn. 23 und S. 22, Fn. 79.
- 92 Jüngst hat Marcia Hall Gedanken von Pamela Askew wiederaufgegriffen, die bereits 1996 danach gefragt hat, ob sich der Betrachter vor dem Bild nicht doch auch mit Matthäus, repräsentiert durch den aufblickenden Bärtigen oder den jungen Sünder am Tischende, zu identifizieren habe. Marcia B. Hall, *The sacred image in art. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*, New Haven/London 2011, S. 256; Pamela Askew, „Caravaggio. Outward action, inward vision“, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti; atti del convegno internazionale di studi, Roma, 5-6 ottobre 1995*, hrsg. von Stefania Macioce, Rom 1996, S. 248–269.
- 93 Erasmus von Rotterdam 1990 (wie Anm. 68), S. 197–213.
- 94 Wie aus dem Täter ein Opfer wird, beschreibt Giordano Bruno am Beispiel des Aktaion. Vgl. Giordano Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, übers. und hrsg. von Christiane Bacmeister, mit einer Einleitung von Ferdinand Fellmann, Hamburg 1989, S. 64–67. Ferdinand Fellmann beschreibt den Mythos als zentrale erkenntnistheoretische Metapher für Brunos Text (Ebd., Einleitung, S. XXVIII–XXXVIII).
- 95 Zur ‚Dissimulatio‘ vgl. Müller 2017 (wie Anm. 72).
- 96 Die These von Paradox und der Bildironie habe ich früh und ausführlich in Bezug auf Pieter Bruegel d. Ä. entwickelt. Vgl. Verf., *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 95–128.



## Bildnachweise

- Abb. 1: Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Caravaggio%2C\\_Michelangelo\\_Merisi\\_da\\_-\\_The\\_Calling\\_of\\_Saint\\_Matthew\\_-\\_1599-1600\\_%28hi\\_res%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Caravaggio%2C_Michelangelo_Merisi_da_-_The_Calling_of_Saint_Matthew_-_1599-1600_%28hi_res%29.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 2: Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Ausgestreckte Hand Christi, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Caravaggio%2C\\_Michelangelo\\_Merisi\\_da\\_-\\_The\\_Calling\\_of\\_Saint\\_Matthew\\_-\\_1599-1600\\_%28hi\\_res%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Caravaggio%2C_Michelangelo_Merisi_da_-_The_Calling_of_Saint_Matthew_-_1599-1600_%28hi_res%29.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 3: Michelangelo, *Die Erschaffung Adams*, Detail: Gottvater „erweckt“ Adam, ca. 1511, Fresko, Vatikanstadt, Cappella Sistina: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Creaci%C3%B3n\\_de\\_Ad%C3%A1n.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 4: Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Gesicht des rittlings Sitzenden, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Michelangelo\\_Merisi\\_da\\_Caravaggio\\_-\\_The\\_Calling\\_of\\_Saint\\_Matthew\\_%28detail%29\\_-\\_WGA04115.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Michelangelo_Merisi_da_Caravaggio_-_The_Calling_of_Saint_Matthew_%28detail%29_-_WGA04115.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 5: Caravaggio, *Die Falschspieler*, Detail: Gesicht des bewaffneten Falschspielers, ca. 1595, Öl auf Leinwand, 94,2 × 30,9 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum, Inv. AP 1987.06: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Caravaggio\\_%28Michelangelo\\_Merisi%29\\_-\\_The\\_Cardsharps\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Caravaggio_%28Michelangelo_Merisi%29_-_The_Cardsharps_-_Google_Art_Project.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 6: Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Aufblickender Knabe, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Michelangelo\\_Merisi\\_da\\_Caravaggio\\_-\\_The\\_Calling\\_of\\_Saint\\_Matthew\\_%28detail%29\\_-\\_WGA04116.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Michelangelo_Merisi_da_Caravaggio_-_The_Calling_of_Saint_Matthew_%28detail%29_-_WGA04116.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 7: Caravaggio, *Die Wahrsagerin*, Detail: Gesicht des jungen „Stutzers“, 1596/97, Öl auf Leinwand, 99 × 131 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. 55: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/The\\_Fortune\\_Teller-Caravaggio\\_%28Louvre%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/The_Fortune_Teller-Caravaggio_%28Louvre%29.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 8: Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Zöllner Hände, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Michelangelo\\_Merisi\\_da\\_Caravaggio\\_-\\_The\\_Calling\\_of\\_Saint\\_Matthew\\_%28detail%29\\_-\\_WGA04114.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Michelangelo_Merisi_da_Caravaggio_-_The_Calling_of_Saint_Matthew_%28detail%29_-_WGA04114.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 9: Hans Holbein d. J., *Die Spieler* (aus den *Imagines mortis*), 1524–26, Holzschnitt, London, British Museum, Inv. 1896,0501.1645: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0.
- Abb. 10: Caravaggio, *Der Evangelist Matthäus mit dem Engel*, 1602, Öl auf Leinwand, 292 × 186 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/The\\_Inspiration\\_of\\_Saint\\_Matthew-Caravaggio\\_%281602%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/The_Inspiration_of_Saint_Matthew-Caravaggio_%281602%29.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 11: Caravaggio, *Das Martyrium des heiligen Matthäus*, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 323 × 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/The\\_Martyrdom\\_of\\_Saint\\_Matthew-Caravaggio\\_%28c.\\_1599-1600%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/The_Martyrdom_of_Saint_Matthew-Caravaggio_%28c._1599-1600%29.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 12: Hans Hersbach, *Die Berufung des Matthäus* (Illustration zu Jacob Feucht, *Postilla Catholica Evangeliorum de Sanctis totius Anni*), 1580, Holzschnitt, 106 × 139 mm, London, British Museum, Inv. 1860,0114.387: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0.
- Abb. 13: Giuseppe Cesari, gen. Cavaliere d'Arpino, *Die Berufung des Matthäus*, um 1599 (?), Kreide, Rötel, auf bräunlichem Papier, 22,3 × 26,4 cm, Wien, Albertina, Inv. 612: Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, <sup>2</sup>Berlin 2011, S. 249, Abb. 149.
- Abb. 14: Cristoforo Roncalli, *Berufung Matthaei*, um 1600 (?), Rom, Palazzo Caetani: Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, <sup>2</sup>Berlin 2011, S. 250, Abb. 150.
- Abb. 15: Hans Collaert (nach Ambrosius Francken), *Die Berufung des Matthäus*, 1585, Kupferstich, 200 × 280 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-1988-312-282: Public domain, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.425554> (09.03.2021).
- Abb. 16: Aristotele da Sangallo (nach Michelangelo), *Die Cascina-Schlacht*, vor 1519 (?), Öl auf Holz, 76,4 × 130,2 cm, Norfolk, Holkham Hall, Collection of the Earl of Leicester: *Michelangelo. Das vollständige Werk*, hrsg. von Frank Zöllner, Christof Thoenes und Thomas Pöpper, Köln 2014, S. 54.
- Abb. 17: Marcantonio Raimondi (nach Michelangelo), *Nackter Kämpfer aus der Cascina-Schlacht*, 1510–1520, Kupferstich, 220 × 137 mm, London, British Museum, Inv. 1868,0822.55: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0.
- Abb. 18: Raffael und Werkstatt, *Das Letzte Abendmahl*, Detail: Aufspringender Jünger, 1519, Fresko, Vatikanstadt, Palazzo Apostolico, Loggia di Raffaello: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Loggia\\_di\\_raffaello%2C\\_%2813%2C\\_04.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Loggia_di_raffaello%2C_%2813%2C_04.jpg) (09.03.2021).

- Abb. 19: Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, vertikale Bildmittelachse, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Caravaggio%2C\\_Michelangelo\\_Merisi\\_da\\_-The\\_Calling\\_of\\_Saint\\_Matthew\\_-\\_1599-1600\\_%28hi\\_res%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Caravaggio%2C_Michelangelo_Merisi_da_-The_Calling_of_Saint_Matthew_-_1599-1600_%28hi_res%29.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 20: Michelangelo, *Ignudo* (gespiegelt), 1509, Fresko, Vatikanstadt, Cappella Sistina: Public domain, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sistine\\_Chapel\\_ceiling\\_-\\_Ignudi#/media/File:Michelangelo\\_ignudo\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sistine_Chapel_ceiling_-_Ignudi#/media/File:Michelangelo_ignudo_01.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 21: Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Rechnungsbuch und Tintenfass, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/The\\_Calling\\_of\\_Saint\\_Matthew-Caravaggio\\_%281599-1600%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/The_Calling_of_Saint_Matthew-Caravaggio_%281599-1600%29.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 22: Caravaggio, *Die Berufung des heiligen Matthäus*, Detail: Blinds Fenster, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/The\\_Calling\\_of\\_Saint\\_Matthew-Caravaggio\\_%281599-1600%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/The_Calling_of_Saint_Matthew-Caravaggio_%281599-1600%29.jpg) (09.03.2021).
- Abb. 23: Jan Sanders van Hemessen, *Die Berufung des Matthäus*, 1536, Öl auf Eichenholz (Anstückung Nadelholz), 118,8 × 153,9 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, Inv. 11: © Bayerische Staatsgemäldesammlungen — Alte Pinakothek, München, CC BY-SA 4.0, keine Änderungen vorgenommen, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Dn4ZRN24aK> (09.03.2021).
- Abb. 24: Jan Sanders van Hemessen, *Die Berufung des Matthäus*, Detail: Geldunterschlagender Alter, 1536, Öl auf Eichenholz (Anstückung Nadelholz), 118,8 × 153,9 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, Inv. 11: © Bayerische Staatsgemäldesammlungen — Alte Pinakothek, München, CC BY-SA 4.0, beschnitten, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Dn4ZRN24aK> (09.03.2021).
- Abb. 25: Raffael, *Die Berufung Petri*, 1514, Feder in Braun, braun laviert und weiß gehöht über Griffelvorzeichnung und Stift in Schwarz, mit schwarzem Stift quadriert, 221 × 354 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 3863: © RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) Thierry Le Mage.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:  
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/577/>